VINCENZO TOMMASINI

MUSEO CIVICO DI BASSANO

SAGGIO D'ESTETICA SPERIMENTALE

CASA EDITRICE MONSALVATO
FIRENZE

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

A RENATO MUCCI

I.

L' Estetica, quale teoria o dottrina dell'Arte, è per l'ordinario filosofia o critica d'arte. La prima considera questa trascendentalmente, per inquadrarla in un sistema gnoseologico, l'altra è per lo più esposizione di criteri che conducano a sceverare il bello da quanto tale non è, o ad una produzione artistica ch'essa critica può far presentire o prevedere, ma non creare.

Ma l'arte, oltre ad essere un concetto astratto vago ed indefinito ed un'attività spirituale sulla cui natura e sui cui scopi s'è discusso e si può disputare senza fine, è costituita d'una moltitudine di fenomeni che hanno una realtà tangibile nella vita degli uomini ed occupano un posto assai importante nella loro attività individuale e sociale.

In ogni nazione vi sono scuole pubbliche destinate a fornire l'istruzione necessaria a diventare artista, dalle quali s'esce maestri d'ogni singola arte: architettura, scultura, pittura, musica, danza, letteratura: in molte nazioni lo Stato provvede direttamente ad impartire tale istruzione. In ogni nazione vi sono musei e gallerie destinati alla conservazione dei monumenti dell'arte passata e presente, vi sono teatri per la rappresentazione di drami, sale per l' esecuzione di musiche, accademie ed istituti, singoli eruditi che attendono

alla raccolta ed all'illustrazione dei documenti interessanti la storia delle opere d'arte e la vita degli artisti.

Questi sono stati o sono esseri umani, la cui esistenza e le cui avventure sono spesso note fin nei minimi dettagli. Per i viventi, è possibile penetrare fin nell'intimo della loro vita, assistere al concepimento, alla gestazione, al compimento della loro opera, toccar con mano il processo spirituale per cui essa nasce.

Esiste veramente nella vita umana un mondo dell'arte ch'è cosa tangibile ed i cui avvenimenti pervadono ogni suo aspetto. Vi sono fenomeni economici grandiosi derivanti dall'arte: essa è produzione e fonte di ricchezza, oggetto d'una vasta organizzazione di pubblicità, di commercio e d'industria, e costituisce pertanto doveri e diritti morali ed economici, nelle singole nazioni ed internazionalmente codificati.

Oggetto di questo saggio è dunque dedurre dall'analisi di questo complesso di fenomeni, compiuta con criteri e metodo sperimentale, conoscenze di carattere universale che costituiscano una base scientifica per una teoria dell'arte e del bello.

La scienza è un insieme di giudizi il cui fondamento riposa sull'esperienza (ossia sulla percezione sicura d'un fenomeno) ovvero sul riconoscimento di rapporti d'astrazioni dedotti da principî così inerenti al nostro pensiero, che la negazione d'essi renda impossibile il pensiero stesso. Pertanto una conoscenza scientifica è universalmente accettata, è necessariamente uguale per tutti.

Nessuno può negare l'assioma: due cose uguali ad una terza sono uguali tra di loro, senza trovarsi nell'impossibilità di continuare a pensare e di vivere tra gli uomini.

Nessuno discute il tipico giudizio kantiano: $5+7=12$. Nessuno dubita oggi che gli astri Mercurio, Venere, Terra, Marte, Giove, ecc. sono pianeti appartenenti al sistema solare o che, zoologicamente parlando, l'uomo è un mammifero.

Né che Dante Alighieri è morto nel settembre 1321 e Giuseppe Verdi è nato il 10 ottobre 1813.

Per chi segua il metodo scientifico, ogni concetto che divenga termine d'una dottrina, deve risultare così rigorosamente definito da apparire inequivocabilmente differenziato da qualsiasi altro ed escludere la possibilità di confusioni o false deduzioni. In qualsiasi giudizio deve quindi esser sempre possibile sostituire al termine la definizione datane, senza che la verità rimanga alterata. Nessun giudizio può essere ammesso come vero, se non appare fondato su indiscutibile esperienza o deduzione necessaria di premesse accertate.

* * *

L'Estetica è definita per lo più dai filosofi come teoria o dottrina dell'arte.

Ma, come il concetto di bello è immanente in quello di arte e come la beltà ci appare anche in fenomeni cui l'arte è completamente estranea ed in altri alla cui formazione concorrono l'arte e fattori che non lo sono, e come pertanto tutta l'arte è necessariamente bella ma non tutto il bello è necessariamente arte, ritengo doversi definire l'Estetica quale dottrina o teoria del bello.

Non possiamo conoscere in che consista la beltà, né definirla scientificamente, se non riferendoci all'emozione che ci procura e che ci è nota nella sua intima essenza: per cui sappiamo distinguerla nettamente da tutto l'altro.

Bello è tutto ciò e solo ciò la cui percezione produce nell'essere umano il desiderio della pura contemplazione e la gioia di contemplare il percepito.

Questa definizione ha bisogno d'essere commentata.

Occorre il termine di percezione (coscienza di sensazione) piuttosto che quello di sensazione inquantoché questa da sola

non dà l'intendimento del fenomeno estetico, dell'apparizione del bello. Si può udire una musica o guardare un quadro assorti in altri pensieri, così da non avvertirne il valore estetico: avere cioè la sensazione ma non la percezione dell'opera d'arte e pertanto non accorgersi ch'è bella né provare il desiderio di contemplarla. Anche, d'un poema recitato in una lingua che non comprendiamo possiamo avere la sensazione uditiva identica a quella di chi l'intende, ma non siamo in grado di percepirne l'essenza, non lo comprendiamo, quindi non c'è dato trovarlo bello né provare il desiderio e la gioia della pura contemplazione.

Uso il termine « pura contemplazione » nel senso di disinteressata (*interessenlos* di Kant) inquantoché il desiderio e la gioia della contemplazione *interessata* non è dato dal bello, ma dalla soddisfazione del sentimento egoistico dell'amore o del desiderio. Ad esempio, una madre può provare la gioia di contemplare il figlio deforme: quella gioia è data dalla soddisfazione del desiderio della presenza dell'essere amato, non dalla bellezza visiva del figlio e non è pertanto un'emozione estetica.

Un avaro può provare una gioia nel contemplare il suo tesoro nascosto, un collezionista, nel contemplare una raccolta di cose non belle: la gioia è prodotta in tal caso dalla soddisfazione del desiderio del possesso, non dall'emozione estetica.

La contemplazione estetica porta con sé o anzi presuppone l'oblio d'ogni desiderio, d'ogni affetto o turbamento, l'abolizione del senso egoistico: solo quando si placano le onde e gl'increspamenti si stabilisce nella bonaccia lo specchio delle acque, in cui si riflettono limpide le immagini.

L'uomo turbato o assorto nei suoi pensieri, può passare dinanzi ad un paesaggio pittoresco, innanzi alle luci d'un tramonto, senza osservarne la beltà: ma, se alza gli occhi e rimane colpito dall'armonia delle linee e dei colori, e s'in-

dugia nella contemplazione, subitamente ogni pensiero dilegua, e, mentre subisce il fàscino dello spettacolo, egli, nella gioia di mirare la beltà, dimentica se medesimo.

Ciò avviene anche percependo un'opera d'arte.

Se una persona è in uno stato d'animo che non le consenta la contemplazione pura, passerà senz'avvertirla, ma, ove prenda a contemplare una statua o una pittura, a leggere una poesia o ad ascoltare una musica, in modo d'intenderne la bellezza, allora ogni altro pensiero, ogni altro stato d'animo dilegua per cedere il posto alla gioia della contemplazione.

Si può, per brevità, dire « emozione o ammirazione estetica » il « desiderio della pura contemplazione e la gioia del contemplare il percepito ».

Finché la beltà è in contatto col nostro spirito, nessun desiderio di possesso può contaminarne la gioia. Chi desidera possedere le stelle, il cielo, il mare, la musica o la poesia? Se per qualche forma di beltà può sorgere il desiderio del possesso, questo non subentra se non quando la pura contemplazione è svanita e l'egoismo si ridesta.

Perfino riguardo la beltà mulìebre l'uomo non può provare il desiderio del possesso, se non è cessata la pura contemplazione estetica.

Il bello dà all'uomo una gioia spirituale.

Percepiamo il bello a traverso la vista o l'udito, ma la sola percezione non può produrre l'emozione estetica: ella non sorge che dalla contemplazione.

Nessun'arte s'esplica a traverso l'olfatto o il gusto o il tatto, perché tali sensazioni non si trasformano mediante la contemplazione in gioia spirituale: rimangono sempre piacere sensuale. Nessuno dice in nessuna lingua a me nota che un odore o un sapore è *bello*: si dice che è buono o soave o piacevole, mentre fenomeni visivi o uditivi quali l'alba, il tramonto, il mare, le stelle, il canto dell'usignuolo, ecc. si chiamano spesso belli da chi li contempla.

* * *

La definizione del bello come di ciò che suscita nell'essere umano che lo percepisce il desiderio della pura contemplazione e la gioia di contemplare il percepito è prettamente empirica. Essa è possibile perché riposa sull'esperienza, ma non ci dà alcuna nozione di quel che è il bello in sé, all'infuori di questa nostra emozione.

Non si può affrontare il problema del bello in sé, senza entrare nel campo della metafisica, la quale non può in nessun caso divenire scienza sperimentale. In metafisica i concetti sono astrazioni impossibili a definire scientificamente e le deduzioni avvengono mediante giudizi e sillogismi che non hanno una base sull'esperienza. Pertanto i problemi della natura del bello (se non per quanto basati sulla conoscenza ed il sentimento che ne abbiamo) non interessano questa nostra trattazione.

Che la definizione da noi data del bello risulti ed abbia conferma dall'esperienza apparirà dall'esame di fenomeni innegabili che è alla portata di tutti constatare.

Il valore venale, il prezzo d'un'opera d'arte è sempre in relazione al desiderio della pura contemplazione che suscita nelle genti e della gioia ch'esse provano nel contemplarla.

Il desiderio della contemplazione d'un poema determina così il suo successo librario, quello d'uno spettacolo si traduce coll'affollarsi del pubblico nel teatro ed il pagamento dei posti il cui prezzo è in relazione al desiderio di contemplarlo.

L'ammirazione estetica sia per l'opera dell'autore che dell'interprete s'esprime spesso alla fine con festose acclamazioni, le quali altro non sono che manifestazioni di giubilo e di gratitudine per l'emozione estetica provata.

Ma, se per ogni essere umano il bello è ciò che gli pro-

cura quell'emozione ed ammirazione estetica, questo desiderio e questa gioia della contemplazione, che la più parte degli uomini è in grado di provare, differisce per intensità e per l'oggetto che lo suscita, da un individuo ad un altro.

Chiunque afferma « questo è bello » dice necessariamente ed unicamente « io provo, alla percezione di questo, il desiderio della pura contemplazione e la gioia di contemplare il percepito ». Chi afferma « questo non è bello », o addirittura « questo è brutto » dice necessariamente ed unicamente « io non provo, alla percezione di questo, il desiderio della pura contemplazione e la gioia di contemplare il percepito » o a dirittura « io provo disgusto a contemplare il percepito ».

Perché un giudizio fondato sull'esperienza sia scientifico, bisogna che abbia un valore universale per chiunque voglia verificarlo ed ogni qual volta lo si verifichi sperimentalmente: bisogna cioè che appaia il risultato della sensazione e percezione le quali in principio s'ammettono per tutti identiche (senza di che le scienze naturali o sperimentali sarebbero impossibili).

Ma un giudizio fondato sopra un'emozione spirituale non può avere un valore scientifico in quanto essa può mutare da individuo ad individuo.

I giudizi che ho citato sopra: due cose uguali ad una terza sono uguali tra loro, gli astri Mercurio, Venere, Terra, ecc. sono pianeti appartenenti al sistema solare, ecc. hanno un valore obiettivo universale, inquantoché un giudizio diverso, che contrasti con tali affermazioni, risulta agli occhi di tutti erroneo, alla verifica di fatto che può essere ad ogni momento rinnovata.

Ma al giudizio: « questo è bello » espresso da un individuo dinanzi ad un dato fenomeno si può sempre opporre quello d'una diversa persona dinanzi lo stesso fenomeno: « questo non è bello », inquantoché i due giudizi non si escludono a vicenda, sono anzi due uguali costatazioni di

fatto: hanno un uguale valore sperimentale: cioè il riconoscimento di due stati d'animo differenti, suscitati da uno stesso fenomeno in due individui diversi.

Gl'individui umani differiscono tutti in qualche misura tra loro fisicamente e psichicamente.

Come pertanto l'anatomia normale umana descrive i fenomeni del corpo quali si riscontrano in tutti gli individui ed indica anche le diversità che possono costatarsi tra individuo e individuo, ma non stabilisce a che segni si distingue un individuo da un altro, così l'estetica, quale scienza sperimentale, se determina che cosa sia il bello per gli uomini, i quali in gradi diversi tutti (fino ai selvaggi che hanno anch'essi la loro arte) ne provano l'emozione, non può però stabilire i criteri per riconoscere se l'emozione d'un individuo debba ritenersi aver maggior valore di quella d'un altro.

Dinanzi un quadro, una musica, un poema, un drama, udiamo assai spesso da alcuno dire: è veramente bello, e da altri: non vale nulla. A volte tali giudizi sono espressi in forma più modesta: mi piace, non mi piace (che ci riporta sempre alla gioia spirituale, espressa impropriamente quale « piacere »). Negli spettacoli pubblici la diversità dei giudizi si manifesta talora clamorosamente con urla e fischi d'una parte del pubblico, che si contrappongono come « dissensi » agli applausi ed alle approvazioni dell'altra parte. Nella critica il dissenso si manifesta con censure e biasimi d'una parte dei critici e lodi ed esaltazioni d'un'altra parte. Tutti ricordiamo nella storia dell'arte celebri polemiche, che, dopo violente alternative, si sono sempre esaurite senza raggiungere alcuna soluzione dei problemi discussi.

Dunque l' Estetica come *scienza*, se può definire quello che è il bello quale fenomeno umano, non può fissare alcun criterio per sceverare, tra le espressioni d'emozioni diverse che sorgono in vari individui all'apparire del medesimo fenomeno (giudizi estetici), quale sia vera e quale falsa. Speri-

mentalmente esse sono tutte ugualmente vere ed una di esse non esclude in alcun modo l'altra.

Perché ciò fosse possibile, bisognerebbe che il bello, in ogni sua manifestazione, fosse percepibile quale conoscenza scientifica, rispetto alla quale sola esiste per tutti un'unica verità obiettiva, necessariamente opposta all'errore.

Se ciò fosse, noi conosceremmo il bello assoluto, che trascende l'emozione estetica dell'uomo, conosceremmo cioè scientificamente l'eterno Ignoto.

Ora, se gli uomini non hanno tutti la medesima sensibilità estetica, anzi in principio ognuno di essi l'ha in certo grado diversa da quella di tutti gli altri, esistono tuttavia tra gl'individui delle affinità emotive più o meno profonde.

Sebbene la scienza non possa insegnare a sceverare con criteri e giudizi indiscutibili se un'opera d'arte sia o no bella, come non può insegnare a distinguere con prove sperimentali o logiche certe se una credenza religiosa sia vera o no, se un sistema sociale o politico sia migliore d'un altro o no, se un complesso di leggi morali debba esser da ognuno considerato inviolabile o no, pure gl'individui umani si raggruppano per naturale inclinazione in ammiratori di determinate forme d'arte e di singoli artisti, in credenti in una data fede religiosa, in partigiani di particolari istituzioni politiche, in seguaci di certe leggi morali. In questi casi essi appaiono non collegati dal possesso d'una stessa conoscenza scientifica, sibbene animati dalla medesima fede. Si ha fede nella beltà d'una forma d'arte e la si ama come si crede in una religione, in una concezione politica, in un ideale morale.

Vediamo pertanto gli artisti combattere talora per la creazione d'un'arte ed il trionfo d'una sua tendenza, sfidando l'impopolarità, la miseria, lo scherno dell'incomprensione, con la medesima esaltazione con cui i martiri vanno a morte per la fede nel loro Dio, gli eroi per quella nell'idea che difendono, i santi per quella nel sacrifizio che predicano.

II.

Vi sono filosofi i quali negano che il bello esista nella natura, fuori dell'arte, senza cominciare col definire rigorosamente tanto l'uno quanto l'altro termine. Alcuni negano a dirittura ch'esista la natura.

Tali giudizi non sono scientifici, non riposano cioè su deduzioni logiche inconfutabili, né hanno la loro base nell'esperienza.

Pertanto questa questione non riguarda la nostra trattazione.

Per superare questo punto basta per noi sostituire alla parola « natura » quelle di « percezione di quanto non è opera d'arte ». Tale percezione esiste per ogni individuo, sia che la si ritenga riflesso d'un mondo esteriore (natura), sia che la si consideri fenomeno puramente ideale.

Risalendo per un breve tratto la catena della causalità, dobbiamo convincerci che, sopprimendo o alterando una delle circostanze materiali o dei dati psichici o spirituali che formano gli anelli di quella catena interminabile, un qualsiasi avvenimento umano sarebbe divenuto impossibile e pertanto tutte le sue conseguenze, fino alla consumazione dei secoli, sarebbero state diverse.

Se nel 1805 Lord Nelson non avesse ceduto alle insistenze con cui l'Ammiragliato l'invitava a riprendere il comando della flotta britannica, rimanendosene piuttosto presso Lady Hamilton, se cioè un fatto puramente psichico non si fosse compiuto, la battaglia di Trafalgar, la distruzione della flotta francese — quale fatto materiale — non sarebbe avvenuta, né pertanto alcuna sua conseguenza.

Se, d'altronde, una pietra, cadendo da un tetto, avesse ucciso Dante adolescente, colpendolo alla testa, e la *Divina*

Commedia non fosse stata scritta, la storia della letteratura e della cultura italiana sarebbe stata in gran parte un'altra; un piccolo avvenimento materiale, determinato da cause prettamente fisiche, avrebbe avuto una portata enorme nel campo puramente spirituale dell'arte.

Come ogni fatto umano, le opere d'arte, anche le più puramente spirituali, sono indissolubilmente legate, nella loro genesi storica, ad un complesso d'avvenimenti che sono fuori dello spirito, cioè alla catena della causalità. La distruzione d'ogni singola facoltà spirituale di creare opere d'arte è prodotta immancabilmente da fenomeni fisici costatabili anatomicamente.

L'arte può pertanto apparire — sperimentalmente parlando — un'attività speciale che nei riguardi del bello ha un'importanza singolare, sì da dover essere studiata particolarmente, piuttosto che come qualche cosa d'isolato dal rimanente dello spirito e del mondo percepibile o ad essi contrapposto.

Di fatti, molte volte non sappiamo stabilire un limite preciso tra il contributo dell'ingegno umano e quello d'altri fenomeni nella produzione del bello.

Evidentemente, le armonie di tinte che colorano il cielo e le nubi sono affatto estranee all'arte, come d'altronde una sinfonia di Mozart è idealmente prodotto del solo ingegno artistico, senz'intervento d'alcun altro dato; ma, tra questi due aspetti tipici di bellezza, ve ne sono molti i quali, sia che si vogliano annoverare fra i fenomeni artistici, sia che vengano considerati come spettacoli naturali, risultano indubbiamente ad un tempo dell'intervento dello spirito umano e del concorso d'altri fattori.

Così la maggior parte dei fiori che si ammirano: le rose, le orchidee, i tulipani, le dalie, sono ottenuti mediante la coltivazione artificiale: ebbene, nei più magnifici prodotti della floricoltura chi può segnare un limite tra gli effetti dello stu-

dio umano e quelli della natura?

Quando passeggiamo per i parchi di Villa d'Este a Tivoli, di Caserta, di Versailles, di Hampton Court, del Generalife, di Herrenchiemsee, chi può dire fino a che segno quella che può apparire la loro beltà è dovuta all'ingegno degli artefici del giardino ed a partire di dove è da attribuire alle forze della natura?

Parimenti, le pietre preziose (diamanti, rubini, smeraldi, ecc.) possono essere raggruppate e rilegate in modo da comporre un gioiello che pare mirabile: ma l'arte dell'òrafo non farà che rendere più evidente la bellezza naturale delle pietre e dei metalli, la quale avrà pur sempre la sua importanza.

Quando ammiriamo le danze d'una ballerina riconosciamo certamente nella grazia espressiva delle movenze l'effetto d'un'arte, d'una manifestazione speciale dell'ingegno umano, ma al tempo stesso ci accorgiamo che buona parte di quella grazia è indipendente da qualsiasi aspirazione spirituale.

Un grande cantore può del pari raggiungere un grado d'eccellenza canora dovuto innegabilmente all'arte con cui la sua voce è modulata, eccellenza che, soppresso lo studio cosciente dell'artista, andrebbe perduta. Ma tutto lo studio immaginabile non può produrre un gran cantore, se la natura, indipendentemente da ogni intervento dell'arte, non foggia in lui un organo vocale in sé mirabile.

Opera d'arte può definirsi ogni prodotto dello spirito umano che, apparendoci quale unità in sé perfetta, susciti in noi nella sua interezza ed in ogni sua parte il desiderio della pura contemplazione e la gioia in essa contemplazione.

L'arte è pertanto la facoltà e lo studio cosciente dello spirito umano d'inventare opere le quali appariscono unità in sé perfette e suscitano nella loro interezza ed in ogni lor parte il desiderio della pura contemplazione e la gioia in essa contemplazione.

L'arte a volte da sola, a volte insieme ad altri fenomeni percepibili, genera la beltà. Ma non possiamo contrapporre in sé l'arte alla natura, poiché o l'arte e lo spirito umano sono nella natura, in quanto generatrice eterna del mondo in cui siamo e che è in noi, ovvero tutta la natura s'identifica con lo spirito.

Dobbiamo invece riconoscere nell'arte un'attività particolare che nei riguardi dell'estetica ha un'importanza speciale, e che pertanto conviene considerare a parte.

Se quindi d'ora innanzi, per brevità, parleremo talora d'arte e di natura come di contrapposti, intenderemo ciò sempre in quanto il bello appare — come vedremo — in forme diverse, se prodotto di questo sforzo cosciente dell'ingegno umano, o risultato della percezione di fenomeni in sé non artistici; non intenderemo però che l'arte possa considerarsi indipendente dal mondo percepibile, ossia fuori della natura. Ed ogni beltà che ci appaia in una manifestazione qualsiasi dello spirito umano, senza il contributo di quel suo sforzo cosciente verso il bello, che genera l'opera d'arte, la considereremo senz'altro fenomeno naturale, ossia risultato della percezione non artistica, a pari dell'alba e del tramonto.

III.

Le definizioni che abbiamo dato sopra dell'opera d'arte e dell'arte richiedono ampi chiarimenti ed esaurienti documentazioni. Ma, prima d'intraprendere tali dissertazioni, conviene continuare la ricerca dei fenomeni estetici indipendenti dalla facoltà spirituale umana che abbiamo definito arte.

Il bello può esser percepito per due sensi: la vista e l'udito. Ma la bellezza, che può avere una così grande dovizia d'aspetti visivi, presenta una povertà altrettanto sorprendente

di valori sonori, musicali.

La natura è una grande taciturna. In lei il suono, il romore è un'eccezione.

È spesso l'effetto di fenomeni momentanei: il fulmine, la valanga, il precipitare di rocce ecc., o di fenomeni passeggeri: la pioggia, il vento, la grandine. Il romore continuo non è prodotto che dalla voce delle acque: il correre dei fiumi, dei ruscelli, delle cascate o il frangersi delle onde. V'è poi un complesso di suoni, risultato della vita animale: dal canto dell'usignuolo, dallo scalpitio dei cavalli al fragore del treno, alla tromba dell'automobile, al rombo del velivolo.

La bellezza, nei suoni e nelle voci della natura, appare agli uomini rara.

La vaghezza del mormorio, del fruscio della foresta o della musica del mare, o del canto dègli uccelli sembra derivare in parte dagli spettacoli che si ricollegano di solito a quei suoni.

Se chiudiamo gli occhi ed ascoltiamo solamente, quelle voci incantano più che altro perché rievocano tali immagini visive. Ma il romore d'un fiume, d'una cascata è sempre uguale e pertanto monotono, mentre i loro aspetti, col mutare delle luci e dei punti di vista, sono infinitamente vari; e le voci delle onde sono anch'esse di gran lunga meno multiformi dei loro aspetti.

Questa povertà di suoni della natura fa sì che, mentre quasi sempre il pittore e lo scultore esprimono le loro visioni rievocando, attraverso uno stile, le parvenze visive, il musico non può in alcun modo rendere le sue emozioni a traverso una riproduzione sonora delle parvenze uditive. Se egli le imita eccezionalmente in qualche momento, l'essenza della espressione musicale è affatto indipendente dall' evocazione delle voci naturali.

Rispetto alle parvenze visive, la natura non appare sempre bella.

Ella può rivelarsi tale nei dettagli del regno minerale e vegetale. I cristalli, le rocce, i fiori, le foglie, i frutti possono sempre apparire mirabili. Anche un intero paesaggio, non è mai in sé deforme, può sempre avere una sua beltà. Chi s'immerga nella contemplazione d'un qualsiasi umile fiore, come chi lo miri per la prima volta, può sentire una meraviglia senza limiti dinanzi alla sua perfezione: le luci ed i colori, ugualmente, possono sembrare un miracolo sempre nuovo. Ma l'abitudine delle visioni continue, che si rinnovano sempre, finisce collo smussare la nostra sensibilità.

Come vi sono fiori, luci, armonie di colori d'una bellezza più insolita e più sorprendente dell'ordinario, solo in questi casi il senso del bello ed il desiderio della contemplazione si ridestano e la gioia che allora proviamo di contro all'indifferenza usuale, ci fa apparire belli quei fenomeni e, per lo contrario, insignificanti e monotoni gli altri. Così si finisce per credere che vi siano degli alberi, delle campagne, dei paesaggi, dei tramonti quasi brutti, rispetto a quelli che ci colpiscono come particolarmente belli, e così la natura ci si mostra in ogni sua parvenza inuguale.

Tale inuguaglianza va mano a mano accentuandosi nel regno animale, quanto più ci avviciniamo all'uomo.

La deformità che non esiste per noi rispetto ai fenomeni fisici né al regno minerale e vegetale (poiché nemmeno le malattie delle piante ci appaiono veramente deformarle) comincia ad avvertirsi nel regno animale, quando si giunga alle specie superiori che vivono in contatto con l'uomo. Qualche insetto, qualche rettile, qualche mollusco può suscitare un senso di ribrezzo, nessuno peraltro, vedendo uno scorpione o una medusa ha l'immediata percezione che si tratti d'un individuo bello o brutto. Ma un cane, un bue, un cavallo possono apparire veramente belli, mediocri o deformi a pari degli esseri umani.

Nei riguardi dell'umanità soprattutto la natura ci appare

inuguale. Ivi la bellezza diviene veramente l'eccezione, anche per le sole parvenze visive. La mediocrità che predomina è più o meno distante da essa e dalla deformità ed è in sé neutra, non acquista valore estetico se non per effetto di contrasto con un elemento di beltà o di bruttezza. Quanto più ci accostiamo alla beltà, tanto più si rafforza il desiderio della contemplazione, quanto più ci si avvicina alla turpitudine, tanto più vivo si prova il disgusto o si desta il senso del ridicolo.

Il ridicolo, come la deformità, non entra in campo se non coll'apparire degli animali superiori e segnatamente dell'uomo.

Il senso del ridicolo si prova dinanzi ad un fatto o un aspetto imprevisto e sorprendente, che faccia apparire una persona umana al di sotto della mediocrità. Ciò avviene per il semplice aspetto esteriore, quando si noti una mancanza di proporzioni che dia alla figura una deformità insolita, da cui la mediocrità è immune; o per l'abbigliamento, ove sembri così grottesco da rivelare una mancanza di buon senso che salta agli occhi d'ognuno; o pei movimenti.

Un uomo che cade goffamente in terra mentre passeggia tranquillo su d'un marciapiede fa spesso ridere, perché la caduta lo pone improvvisamente al disotto della media degli uomini, i quali sanno ben camminare per la strada senza cascare. Ma l'equilibrista cui manchi il piede nel tentare un esercizio acrobatico non sembra ridicolo, perché tutti sentono che ciò può accadere anche al più agile. Del pari ridicoli possono apparire certi difetti di carattere, certe forme di vanità, d'avarizia, di melensaggine, di sudiciume ecc.

In fondo, il senso del ridicolo è una specie d'orgoglio, di soddisfazione in chi si sente superiore alla persona che appare per un qualche aspetto al disotto della mediocrità; giacché ridicola è un'inferiorità facilmente evitabile, che non ha carattere tragico né fatale. Anzi, appunto per non aver saputo

schivare quell'inferiorità che i più sanno evitare, una persona appare ridicola.

Che il riso, in tali casi, sia una specie di soddisfazione di chi si sente superiore all'individuo che si rivela ridicolo, lo prova il fatto che tutti cessano di ridere di botto, appena sentano di trovarsi nella situazione stessa dell'uomo deriso. Si suol ridere degli altri, ma chi ride di se medesimo? [1]).

Se a volte si trovano ridicoli degli esseri che ad altri sembrano grandi o delle opere che altri giudicano eccellenti (come per esempio ai monelli di Recanati pareva ridicolo Giacomo Leopardi, o ai parigini del Jockey Club il *Tannhäuser* di Riccardo Wagner), ciò è perché dinanzi ad una persona o ad un'opera che si allontana dal consueto e che sembra incomprensibile, le genti sono indotte a credere che la persona o l'opera sia al disotto del mediocre, piuttosto che ad attribuire l'incomprensione ad un loro difetto d'intelligenza, e riposa sul fatto che il ridicolo ed il turpe, essendo dei contrapposti del bello, mutano necessariamente, agli occhi dei singoli individui, col variare di questo.

La comicità risulta quasi sempre alle spese di qualcuno ch'è posto in condizione di trovarsi, per un certo aspetto, al di sotto della mediocrità.

Quando gli animali ci fanno ridere, come per esempio la scimmia dinanzi allo specchio, ciò avviene perché in quei casi s'attribuisce loro una mentalità umana e pertanto ci appariscono al di sotto della norma.

---

[1]) Questa mi sembra la base psicologica del ridicolo, piuttosto che il *desiderio di correggere* di cui parla il Bergson, la cui teoria del riso può compendiarsi nelle parole: « Le comique est ce côté de la personne par lequel elle ressemble à una chose, cet aspect des événements humains qui imite, par sa raideur d'un genre tout particulier, le mécanisme pur et simple, l'automatisme, enfin le mouvement sans vie. Il exprime donc une imperfection individuelle ou collective qui appelle la correction immédiate. Le rire est cette correction même. Le rire est un certain geste social, qui souligne et réprime une certaine distraction spéciale des hommes et des événements ».

Ma il ridicolo è sempre senza conseguenze disgustose o tragiche, e, tranne il caso di deformità fisiche, non inevitabile. Quando la deformità è inevitabile o più grave e profonda, suscita pietà o disgusto od orrore, non più il riso.

Un lebbroso, una persona col ventre squarciato non appaiono ridicoli. Chi invece di cascare innocuamente sul marciapiede cade fulminato da paralisi non fa più ridere, chi in luogo di rivelare una sordida avarizia è un traditore o un assassino non suol destare le risa.

La deformità, la bruttura fisica o morale dà un senso opposto a quello che suscita la bellezza, cioè di disgusto o di orrore.

* * *

Coll'apparizione dell'umanità, entrano dunque in iscena dei valori che, negl'innumerevoli aspetti della natura, ci sono altrimenti sconosciuti: il turpe e il ridicolo. E questi si scorgono anche nelle impronte che l'umanità segna e lascia ovunque ella passi, con l'opera sua.

Le acque, le montagne, le piante possono formare e trasformare un paesaggio, ma non vi apportano mai deformità. Gli animali lasciano spesso delle tracce, costruendo dei nidi, scavando delle tane, ma quelli e queste non sogliono sembrare né ridicoli né deformi. Le loro voci ed i romori che nascono dal vento o dalle acque non appaiono in sé disgustosi o ridicoli come talora quelli prodotti dalla vita umana.

L'uomo solo può dunque compiere un'opera capace d'apparire veramente brutta, nella natura. Così contro la deturpazione dei paesaggi naturali mediante costruzioni utilitarie s'è un giorno elevata la voce ammonitrice di John Ruskin.

Come pertanto l'umanità è capace d'uno studio cosciente per produrre opere, in cui la bellezza appare a volte più pura

che nella natura, così ella può generare motivi di deformità e turpitudine che questa altrimenti ignora.

L'uomo non considera come opere d'arte se non quelle che gli procurano l'emozione e l'ammirazione estetica. Ma elle sono una parte ben piccola di quanto gli si presenta con la pretesa d'esser considerato prodotto artistico. Tutto, quanto in architettura, scultura, pittura, poesia, musica, danza, gli appare insignificante o brutto, non può considerarlo come risultato dello studio cosciente dell'ingegno nell'invenzione del bello, come arte, ma come una sua contraffazione, come un prodotto qualsiasi della natura incosciente e fortuito.

Ma come quanto s'allontana dalla mediocrità, scendendo verso la bruttezza, genera il riso o il disgusto, così quanto s'eleva verso la beltà apparisce mirabile.

Rispetto alla norma, la bellezza — sia nel campo fisico che spirituale — costituisce un'eccezione ben più rara della deformità. Una persona o un animale veramente bello può dar tanto piacere a vedersi, che, per la sua rarità, è senz'altro prezioso: un bel cavallo, un bel cane, un bel gatto, una bella attrice, un bell'attore cinematografico.

Nella destrezza dei movimenti corporei, nelle esibizioni di forza, di velocità, d'agilità che si collegano a certe qualità fisiche si suol avvertire una bellezza che affàscina le folle. I giuochi ginnici, gli spettacoli in cui animali ed uomini mostrano abilità eccezionali (corse di cavalli, tauromachie, gare di lotta, di boxe, di salto, di tennis ecc.) perfino con l'impiego di strumenti meccanici (biciclette, motociclette, automobili, velivoli ecc.) hanno virtù d'attrarre le moltitudini, talora con un innegabile incanto.

E che l'ammirazione per gli esercizi ginnici possa avere un valore estetico lo prova il fatto che molte pure opere d'arte, ad esempio gli Epinici di Pindaro, non sono ch'espressione di tale emozione e celebrazione di quella beltà.

Ma il bello può percepirsi anche nelle manifestazioni spi-

rituali degli animali superiori e degli uomini, come nei colori e nelle linee delle loro parvenze visive.

Dinanzi un atto che riveli una bellezza spirituale si può provare un'emozione simile a quella che nasce dalla contemplazione d'un qualsiasi altro aspetto della beltà. Il campo di questa bellezza diviene per il poeta ciò che la beltà visiva è per il pittore o per lo scultore; e, nel racconto poetico o nel drama, l'artista può, come in una statua o in un dipinto, coglierne i motivi dalla percezione o foggiarli idealmente ad imitazione di essi. Innegabilmente l'arte dramatica consiste nell'inventare o riprodurre situazioni ed azioni umane che vengono giudicate belle esteticamente, astraendo da qualsiasi considerazione d'ordine morale.

E, come in ogni altro suo aspetto la beltà ci appare un'eccezione, un uscire dall'ordinario, così la bellezza dramatica d'un'azione non va ricercata nell'osservanza della legge, che costituisce la norma. La beltà spirituale, dico, non coincide con ciò che si suole chiamare la morale: è sempre in qualche modo un superare la norma per uscirne; è talora un andarle contro, in nome d'un'aspirazione superiore.

Pertanto le situazioni che appaiono belle e che possono esser colte dall'artista e dar luogo a drami, poemi, romanzi ecc. sono quasi sempre per qualche riguardo eccezionali e ci pongono di fronte ad un contrasto tra la norma ed una beltà che la supera, o tra una turpitudine ed una beltà, o tra degli aspetti inconciliabili della beltà, o tra una beltà e il destino.

Non intendo in alcun modo attribuire qui all'arte un valore etico né ancor meno stabilire un fondamento filosofico della morale: voglio solo rilevare che le azioni umane ed i motivi spirituali che le determinano possono divenire per chi li contempli e per chi li esprima in opere d'arte valori estetici.

Il valore dramatico d'un'azione umana non è mai dato dall'atto in sé, ma dai rapporti che corrono tra di esso e le visioni spirituali che lo determinano. L'uccidere, un gesto che

pone l'uomo fuori della norma, può apparire un qualsiasi delitto o un'azione d'una beltà eroica, a seconda di quelle.

Ciò perché ogni emozione estetica risulta dalla contemplazione di rapporti formali stabiliti tra i valori espressivi d'un fenomeno. Una linea non è in sé né bella né brutta; i colori della tavolozza, i suoni della scala musicale, le parole ed i concetti, gli atti meccanici non sono in sé né belli né brutti: acquistano un valore estetico solo per virtù dei rapporti che legano le linee alle linee, i colori ai colori, i suoni ai suoni, i concetti ai concetti, le azioni ai motivi.

Si può dire ch'esprimere un'emozione estetica, inventando dei bei rapporti tra i valori dell'espressione, sia l'essenza della tecnica artistica.

IV.

La facoltà contemplativa degli uomini differisce grandemente dall'uno all'altro, e assai diverse sono nei vari individui le reazioni psicologiche all'emozione estetica.

Vi sono persone le quali considerano il desiderio e la gioia della contemplazione come un divertimento ed una distrazione dagli affari che l'occupano ordinariamente, ai quali ritornano come a cosa seria ed importante. Molti sono sensibili solo al fàscino d'alcuni fenomeni estetici: v'è chi ama la poesia, chi s'interessa alla pittura, chi si diletta di musica, chi non intende che il teatro, chi non ricerca che il bello naturale.

La reazione degli amatori d'arte è raramente notevole nelle sue manifestazioni.

Ma vi sono individui dotati di grande facoltà contemplativa e di forte sensibilità estetica, gli artisti, i quali finiscono per esser così turbati dall'emozione che procura loro la perce-

zione del bello, da provar l'irresistibile bisogno d'esprimerla ai loro simili, trasfondendola nella loro opera.

Una volta spinti ad esprimere la loro emozione mediante opere le quali, alla loro volta, suscitino il desiderio della contemplazione, si aprono le cataratte allo scorrere della fiumana illimitata dell'arte.

L'artista non si contenta più d'esprimere in sé la gioia della contemplazione pura, sentita dinanzi un fenomeno percepito; egli — specialmente se musico, danzatore o poeta — vuol rendere, trasfondendola nell'opera, l'ebbrezza del vivere ed il senso còsmico della gioia (come Federico Nietzsche ha genialmente enunciato) contrapponendo un'ispirazione dionisìaca a quella apollinea della pura contemplazione [1]).

La tecnica delle arti si complica ed affina man mano a traverso i secoli, fino a generare nell'artista il bisogno non solo d'inventare, a traverso il suo stile, esseri e mondi irreali, così espressi da procurare in chi li contempli l'emozione estetica, tali, quali se egli li avesse realmente percepiti; ma una così fatta espressione dei sentimenti e degli stati d'animo (anche di quelli in sé più dolorosi o a dirittura tragici) che, per la beltà dell'espressione stessa, perdano ogni essenziale tristezza e destino in chi li contempli la pura emozione estetica. Si giunge così fino a dare il senso della gioia della contemplazione unicamente per il modo con cui alcun che è raffigurato o espresso, anche se in sé possa apparire non bello o a dirittura brutto: ciò cui mira spesso, ad esempio, la pittura moderna.

Ora, come procede l'artista per raggiungere il fine che si propone?

---

[1]) Questa distinzione tra elemento apollinneo e dionisìaco che risale all'arte ellenica, ove produce fenomeni musicali e poetici in gran parte ben definiti e riconoscibili, assorbe in fondo in sé quella tra classicismo e romanticismo, teoricamente assai più incerta e storicamente più arbitraria.

L'arte è l'opposto della scienza, l'attività spirituale artistica è l'opposto di quella scientifica.

Lo scienziato ricerca unicamente delle conoscenze, le quali, per essere scientifiche, devono risultare ugualmente vere per l'universale umano: solo tali conoscenze (giudizi) hanno valore scientifico.

La personalità del singolo scienziato si perde dinanzi l'enunciato d'un giudizio ch'egli formuli, perché esso non è che il riconoscimento d'un fatto indipendente dal singolo io pensante, quale può esser formulato da ognuno.

Pertanto le medesime operazioni compiute da diversi scienziati portano sempre al medesimo risultato. Un calcolo matematico, una diagnosi patologica, una misurazione astronomica, un'analisi chimica, ove non siano erronei (ed in tal caso l'errore si può sempre prima o poi riconoscere e correggere) da qualsiasi matematico, patologo, astronomo, chimico eseguiti conducono all'identico risultato.

L'artista invece — in quanto tale — ricerca unicamente l'invenzione d'un'espressione che non esiste all'infuori del suo spirito. È sempre il nuovo, il mai prima pensato ed espresso ch'egli persegue. In arte non esiste la ripetizione: ciò che ognuno è capace di fare costituisce il luogo comune estraneo all'arte.

Una data opera non è neppur essa mai uguale a se medesima nell'impressioni dei diversi contemplatori. Tutte hanno immancabilmente interpreti sempre diversi, i quali ogni volta inventano nuovi rapporti tra i valori dell'espressione per farle rivivere. E ciò non solo per le produzioni dramatiche (che hanno bisogno di attori o cantori, scenografi, registi ecc.) o musicali (ch'esigono cantori, strumentisti, direttori d'orchestra ecc. i quali riproducono, o meglio ricreano le opere scritte) ma anche per un poema o per una pittura.

Chiunque legge la *Divina Commedia*, stabilisce più o meno coscientemente rapporti diversi tra le immagini o rappresen-

tazioni suggerite dal poeta, per farle vivere nel suo spirito. Se dieci pittori, letto il canto di Francesca da Rimini o quello del Conte Ugolino, dovessero esprimere con un quadro la scena descritta dal poeta, quale l'immaginano, si vedrebbero dieci quadri affatto diversi e si finirebbe per riconoscere che ognuno porta nel suo spirito una diversa *Divina Commedia.*

Se dieci poeti dovessero, con un sonetto, rendere omaggio alla Gioconda di Leonardo da Vinci, risulterebbero dieci poesie così diverse da farci scorgere nella mente dei dieci poeti dieci differenti Gioconde. Poniamo che dieci compositori musichino il medesimo poema; le loro interpretazioni saranno tali che ci troveremo di fronte a dieci composizioni del tutto diverse.

Nessuno può credere che un'opera d'arte si *riproduca* identica nei diversi contemplatori; che la IX Sinfonia di Beethoven, ad esempio, appaia uguale ad un ignaro di musica e ad un musico sommo, o che la *Divina Commedia* sia la stessa per un analfabeta che l'ode declamare o per la mente d'un gran poeta.

L'opera d'arte risulta in certo modo la specie o l'idea platonica, rispetto alla quale le diverse interpretazioni o rappresentazioni dei contemplatori appaiono come gl'individui, tutti compresi nella medesima specie, ma tutti tra di loro differenti e riconoscibili.

Ciò non vuol dire affatto che l'opera d'arte ci dia l'universale o l'idea, come vogliono certi filosofi. L'artista inventa sempre l'espressione d'un dato particolare a traverso il suo stile personale ed i contemplatori ricostruiscono dentro di loro, secondo il loro stile o embrione di stile, ogni volta un particolare diverso [1]).

---

[1]) Che l'arte produca l'universale (sia *ante* che *post rem*) è una cervellotica affermazione smentita dalla logica e dall'esperienza. I concetti, le idee, i suoni della scala musicale, le linee ed i colori sono degli universali in quanto esiste veramente un unico concetto per la Primavera, per Venere, per la Ma-

La conoscenza, in quanto memoria di rappresentazione, non ha alcun valore nell'arte pura, la quale mira unicamente all' emozione estetica, mediante un' invenzione ogni volta nuova ed originale.

Artista è chi fa ciò che nessun altro al mondo ha mai fatto né potrà mai più rifare. Un interprete è un artista solo in quanto ha una sua sensibilità o personalità estetica che gli permette d'inventare ogni volta — nel rendere un'opera d'arte — rapporti tra i dati dell'espressione che nessuno ha mai inventato né potrà più inventare.

Sebbene ogni artista presenti in ciò affinità con altri, per lo più della stessa epoca e della medesima scuola (tanto che si forma una tradizione nell'osservanza di certe regole, che peraltro ogni singolo artista applica a modo suo, le quali regole possono essere fino ad un certo segno enunciate e servono talora di guida per l'identificazione degli autori d'opere che ci giungono anonime) tuttavia la necessità d'una nuova ed originale invenzione rimane sempre immutata come presupposto dell'opera d'arte: essa è sempre unica al mondo.

* * *

L'invenzione artistica risulta dell'intervento di due diverse facoltà: la fantasia o ingegno inventivo e la critica.

La fantasia o ingegno inventivo è un'attività dello spirito assai oscura. Molti filosofi non ne parlano o non ne ammet-

---

donna, un unico suono per una data nota della scala, un'unica forma per la retta, un unico colore per il bianco, il nero, la terra di Siena bruciata. Ma l'arte non consiste di concetti, suoni, linee e colori, sibbene di rapporti inventati dall'artista tra questi universali per esprimere un'emozione estetica particolare che a sua volta può apparire ad ogni singolo contemplatore diversa. Se l'arte desse l'universale, non sarebbe concepibile che un'unica immagine della Primavera, di Venere, della Madonna, d'una persona o d'un paesaggio, un'unica melodia riferibile ad un dato concetto ecc.; il che è evidentemente falso.

tono l'esistenza: altri, riconoscendone l'esistenza, non la definiscono che vagamente.

Questa facoltà ha le sue scaturigini nelle più profonde regioni della psiche, là dove intelletto, ragione, giudizio, sensibilità e sentimenti si confondono in aspetti embrionali, difficilmente identificabili.

Tale facoltà non conduce ad un'intuizione [1]) come vogliono alcuni filosofi, se non in quanto questo termine — del resto scientificamente indefinito — si adoperi per designare atti diversi, sperimentalmente distinguibili, dello spirito.

Ma, se per intuizione intendiamo la facoltà di conoscere, senza processi logici o sperimentali, fenomeni preesistenti all'infuori dell'io pensante, la fantasia o ingegno inventivo, invece, consiste nel foggiare rapporti nuovi e mai esistiti tra i dati dell'espressione (tra immagini, concetti, pensieri, ritmi e talora consonanze fonetiche per la poesia; tra linee, valori e colori per la pittura; volumi e linee per la scultura e l'architettura; tra entità melodiche, armoniche, ritmiche e dinamiche per la musica; tra pose e movimenti delle singole membra per la danza ecc.) ond' esprimere l' emozione estetica nata nell'artista e generare il desiderio e la gioia della pura contemplazione in chi li percepisce.

L'espressione artistica appare quindi appunto l'atto spirituale contrario a quello dell'intuire, inteso come s'è detto sopra, in quanto non è atto di recezione o conoscimento di cosa preesistente, fuori dell'io pensante, ma d'estrinsecazione d'emozione nata nell'intimo di quest'io.

La conoscenza, sperimentalmente parlando, non ha valore alcuno in arte. Essa è immancabilmente memoria di per-

---

[1]) Gli artisti italiani del Rinascimento adoperano quasi sempre il termine « invenzione » per espressione artistica. Gli artisti tedeschi (per es. Riccardo Wagner) adoperano spesso il termine *Anshauung* (che i filosofi traducono con *intuizione* sebbene i due termini non si equivalgano) nel senso del francese *aperçu* che corrisponde piuttosto al nostro « modo di vedere » o « veduta ».

cezioni o di rappresentazioni e può pertanto alimentare e stimolare la fantasia, ma, all'atto dell'inventare, la memoria deve necessariamente assopirsi, per lasciar operare l'ingegno inventivo.

Questo è per lo stesso artista indipendente dalla sua volontà, a pari delle funzioni vegetative dell'organismo. Esso si presenta al suo spirito come una potenza illogica e scomposta, che per sé non può generare un'opera d'arte, ma i cui prodotti devono essere vagliati, selezionati, ordinati, corretti e regolati dalla critica.

Da quest'attività critica esercitata sui prodotti della fantasia risulta appunto lo stile dell'artista. Pertanto ogni artista è immancabilmente critico di se stesso.

Ecco come Leonardo delimita chiarissimamente l'attività di queste due diverse facoltà, che intervengono a determinare l'invenzione pittorica:

« Queste regole sono da usare solamente per riprova delle figure: imperocché ogni omo, nella prima composizione, fa qualche errore, e chi non li conosce non li racconcia; onde tu, per conoscere li errori, riproverai l'opera tua, e, dove trovi detti errori, racconciali, e tieni a mente di mai più ricaderci. Ma, se tu volessi adoperare le regole nel comporre, non verresti mai a capo, e faresti confusione nelle tue opere ».

Ora, nell'insegnamento delle singole arti, l'opera del maestro consiste unicamente nell'incitare lo sviluppo del senso critico d'ogni scolaro, perché giunga a regolare la sua fantasia ed acquistare uno stile proprio. Nessun maestro può coscientemente esercitare efficacia alcuna sulla facoltà inventiva in sé, né sulla sua né su quella del discepolo.

Da principio il maestro non può che applicare la sua propria critica alle composizioni dello scolaro, nell'emendarle; ma poco a poco l'allievo apprende ad applicare da sé ai suoi studi la critica del suo maestro.

A questo punto generalmente il discepolo è considerato

a sua volta maestro, cioè come capace di cominciare il vero studio dell'arte, il quale consiste nel ricercare e trovare se stesso, ossia nell'acquistare, mediante il senso critico, uno stile proprio: studio che ogni artista persegue fino alla morte.

Pertanto nelle opere giovanili degli artisti s'avverte spesso evidente il riflesso dello stile dei loro maestri; così nei primi lavori di Raffaello si ritrova il Perugino ed in Beethoven della prima maniera Haydn più che Mozart.

Ma l'artista non può apprendere la sua tecnica dalle opere altrui, come il medico, l'astronomo, il matematico imparano la loro scienza dai trattati che contengono, classificandole, le conoscenze acquisite per opera degli scienziati che li hanno preceduti.

I trattati che si studiano nelle scuole delle singole arti non riguardano che i presupposti del vero studio: un insieme di conoscenze desunte dall' opere dell' età passate o della presente e che convien possedere come punto di partenza per la ricerca del proprio stile.

Così un poeta studia l'ortografia, la grammatica, la metrica, la retorica, le opere dei grandi poeti e scrittori, ossia la storia della letteratura; un pittore studia la prospettiva, le elementari nozioni della teoria dei colori, le opere dei grandi pittori ossia la storia della pittura; il musico il solfeggio, le elementari leggi acustiche, la tecnica degli strumenti, le opere dei grandi maestri e pertanto la storia dell'armonia, del contrappunto e della composizione.

Ma nessuno è poeta, pittore o musico perché ha appreso quanto è contenuto nei trattati, ossia per le conoscenze che ha acquistato, sibbene ed unicamente per le invenzioni di cui è capace [1]).

---

[1]) La tecnica non è che il mezzo per comunicare adeguatamente l'emozione provata dall'artista e pertanto è sempre risultato dell'invenzione e dell'ispirazione (gioia della contemplazione). Se queste non risultano evidenti, la tecnica è immancabilmente in sé difettosa o inesistente.

Solo provando e riprovando a disegnare e a dipingere in modo originale si diviene pittore, solo sforzandosi d'inventare un'espressione nuova e che non esiste alle proprie fantasie, si diviene poeti, solo studiandosi di stabilire tra i suoni rapporti melodici, ritmici ed armonici nuovi ed adatti ad esprimere la propria emozione estetica, si diviene compositori di musica.

I trattati possono contenere delle regole seguite nell'inventare da altri maestri, ma non mai insegnare ad inventare. Chi invece impara a memoria i trattati scientifici diviene, per questo stesso fatto, uno scienziato.

La conoscenza dunque, quale memoria di rappresentazione, nell'arte pura non ha valore se non quale presupposto dell'invenzione, mentre per la scienza pura l'invenzione non conta, se non in quanto porta ad una conoscenza.

Giacché l'ingegno inventivo non si esplica solo nell'arte, ma anche nella scienza e perfino nell'industria, ed è una facoltà diversa dall'intelletto e dalla ragion pura, o per lo meno una loro manifestazione particolare, capace d'inventare rapporti nuovi tra vari fenomeni percepibili, per raggiungere conoscenze altrimenti inafferrabili, nella scienza, o miranti a scopi pratici, nell'industria.

Tali sono l'invenzioni del telescopio, del termometro, del barometro, della pila elettrica, della fotografia, della luce elettrica, del telegrafo, ecc. Un grande scienziato può non essere un grande inventore ed un grande inventore può non essere un grande scienziato.

Della critica che chiameremo attiva o costruttiva, in quanto contribuisce a pari della fantasia al compimento dell'opera d'arte, e che costituisce la base d'ogni insegnamento artistico, conosciamo una quantità di monumenti veramente insigni, tra i quali molti, per documentazione delle nostre affermazioni, ne considereremo solo tre: Il *De vulgari eloquentia*, di Dante, il così detto *Trattato della Pittura* di

Leonardo ed *Opera e drama* di Riccardo Wagner.

Il *De vulgari eloquentia* ha lo scopo precipuo di chiarire la questione della lingua che il poeta intendeva usare nel suo poema.

V'è innegabilmente nel trattato la costatazione scientifica d'un dato storico, in quanto si classificano le lingue neolatine ed enumerano i dialetti italiani. Ma, quando il poeta asserisce che il bolognese è superiore agli altri dialetti o determina che il volgare illustre è il cardinale o curiale, i cui elementi sono tratti dai diversi dialetti, o che l'endecasillabo è il migliore dei versi, la sua diviene critica artistica costruttiva ed ha il solo valore scientifico di farci conoscere per quali considerazioni egli abbia così foggiato il linguaggio del suo poema.

Parimenti Leonardo, quando dissemina nei suoi codici le norme da seguire nella pittura, e che, segnatamente per l'atteggiamento delle figure e l'espressione dei loro sentimenti, egli ha realmente seguito, ci mostra a vivo l'artista creatore all' opra e lo sdoppiamento in critica costruttiva e fantasia, che avviene nell'intimo del suo spirito, nell'inventare.

E non altrimenti Riccardo Wagner, colla pubblicazione di *Opera e drama* (1851) preceduta di poco dall'*Opera d'arte dell'avvenire*, ci palesa il lavorio critico che lo guida nella formazione d'un nuovo stile — il suo — il drama musicale.

Quest'attività critica non ha nulla di scientifico. Se il volume *Opera e drama* non fosse stato accompagnato dal compimento della *Tetralogia*, del *Tristano e Isotta*, dei *Maestri Cantori* e del *Parsifal*, ciò che conferisce allo scritto un grande valore esegetico per quelle opere d'arte, considerato oggi come saggio di « scienza estetica », apparirebbe un mero vaniloquio.

Al lume dell'esperienza tutte le sue teorie apparirebbero scientificamente errate, perché la musica ha prodotto ugualmente dopo il 1851 le Sinfonie di Brahms e le opere di Verdi

e poi tutte le successive tendenze ed evoluzioni puramente musicali dell'arte dei suoni, e la pittura e la poesia hanno continuato ognuna la sua vita autonoma, come se Wagner non fosse stato. Anzi, strano a costatare, i primi e più fervidi ammiratori di Wagner in Francia spuntarono appunto tra i poeti simbolisti (Baudelaire) ed i pittori impressionisti (Renoir, Cézanne) che sono la più eloquente smentita alle sue teorie dell'unione delle arti.

* * *

Dunque la critica attiva o costruttiva, che l'artista esercita sulla sua fantasia, guidandola alla conquista dello stile, non ha alcun valore scientifico ed è arte in quanto pura invenzione ideale di nuovi rapporti tra i dati dell'espressione, pel compimento d'un'opera tendente a destare il desiderio e la gioia della pura contemplazione.

Ma, come alcuni individui reagiscono all'emozione estetica con lo stimolo ad inventare un'espressione a questa loro emozione, così altri, anch'essi muniti di sensibilità più o meno acuta, non si contentano di ricevere la gioia comunicata dal bello per poi tornarsene senz'altro alle solite occupazioni, ma s'indugiano nella contemplazione e cercano di spiegarsi per quali ragioni a volte provino il desiderio e la gioia di contemplare e perché a volte no, e discutono con se medesimi e con altri e finiscono per comunicare pubblicamente mediante scritti queste loro meditazioni. Sorge così, accanto alla critica costruttiva, che guida l'artista al compimento della sua opera, quella contemplativa dei critici d'arte.

La necessità di questa critica è evidente quando si pensi che un'opera d'arte è tale per l'umanità ed è veramente viva in quanto produce sopra un numero considerevole d'individui un'emozione estetica. Un autentico capolavoro da tutti igno-

rato è come se non esistesse.

L'arte è veramente il regno dell'illusione, in quanto tutti sono convinti di conoscere il bello e chiunque componga un poema, una pittura, una musica, una statua o reciti, suoni, canti o danzi è più o meno convinto di far cosa bella.

Dinanzi all'esibizione di tanti e così diversi fenomeni, la reazione dei più, che determina il successo o l'insuccesso di pubblico, non è una prova definitiva. Spesso il pubblico (che ha nel suo insieme scarsa e lenta comprensione) ha cominciato con disapprovare opere d'arte che poi ha finito con ammirare, o con approvarne vivamente altre che poi sono cadute nell'indifferenza.

La storia e l'esperienza c'insegnano come in molti casi, se non sempre, sia stata l'opinione manifestata pubblicamente da persone le quali hanno fama d'intelligenza estetica ricca ed evoluta che ha indotto le moltitudini a mutare atteggiamento verso dati fenomeni artistici.

L'importanza della critica d'arte contemplativa è quindi innegabile. Ma, è essa critica scientifica o scienza dell'espressione, come vogliono alcuni filosofi?

Le sole conoscenze scientifiche possibili riguardo le opere d'arte sono quella storica e la statistica.

Giudizi scientifici sono quelli che, in base a documenti, stabiliscono, ad esempio, gli avvenimenti connessi con la storia d'ogni singola opera d'arte ed hanno un sicuro valore esegetico, come lo sono quelli che enunciano i dati della forma sensibile d'esse (ossia quale risulta dalla mera percezione). Per esempio giudizio scientifico è che la *Divina Commedia* consta di tre Cantiche, di cui una si compone di 34 canti e le altre due di 33, che ogni canto è formato di terzine di endecasillabi, ecc., che la sinfonia eroica di Beethoven si compone di quattro tempi, di cui tre nella tonalità principale di mi bemolle maggiore ed uno in quella di do minore. Sono scientifici cioè quei giudizi che hanno per base la percezione

uguale per tutti e che quindi risultano riconoscibili universalmente per veri.

Ma ciò non è quel che s'intende per critica d'arte e che noi specifichiamo come critica contemplativa. Appena si formuli un giudizio che riguardi la spiritualità dell'opera (cioè la sua vera essenza) ossia la sua virtù di generare o no il desiderio e la gioia della pura contemplazione, appena cioè i giudizi non siano più risultato della mera percezione ma dell'emozione estetica individuale, perdono immediatamente il valore universale, per divenire confessione d'emozione personale.

Se dico che la terzina:

La quale e 'l quale, a voler dir lo vero,
fur stabiliti per lo loco santo
u' siede il successor del maggior Piero

è assai debole e difettosa: debole il primo verso, di cui il quinario è grammatica non poesia ed il settenario una zeppa, un mero pleonasmo per completare il verso, il quale, nelle sue undici sillabe, non dice più della sola sillaba *che*. Il secondo verso è musicalmente (fonicamente) sgradevole per l'incontro delle tre consonanti (che ogni prosatore racconcia con l'epentesi dell' *i*) [1]. Finalmente il terzo verso è fonicamente e ritmicamente detestabile. Fonicamente perché contiene non meno di tre parole tronche, di cui due consecutive formano una rima interna che è una vera cacofonia, resa più stridente dall'esser monosillaba (cioè accentata); e ritmicamente perché l'accento secondario, invece di cader sulla ottava sillaba, è spostato sulla nona, cioè proprio accanto a

[1]) V'è chi legge *fu stabilita*, ma, si può dire, allora si ha una sgrammaticatura al posto d'una disarmonia: Dante avrebbe facilmente potuto sostituire la voce *istaurati* a quella *stabiliti*, evitando così la cacofonia e salvando la grammatica.

quello principale della decima, sicché il verso ha l'aria di camminare come un ubriaco — si può sempre obiettare:

Questa terzina dimostra la consumata maestria che il poeta possiede tanto dell'uso dell'endecasillabo che di quello della terza rima. Nella precedente terzina la pausa trovasi dopo il primo verso, ed il senso non conchiude al termine del terzo: quindi nella terzina che esaminiamo il poeta ha voluto usare dei tre versi per chiudere tanto il periodo logico che quello ritmico. Il pensiero da esprimere era: « che furono costituiti sede del Papato » e, per riempire con esso tre versi, bisognava, senza diluirlo, rivestirlo di forma poetica. Ecco dunque ch'egli pone: *la quale e 'l quale* a far simmetria con l'endiade precedente: *dell'alma Roma e di suo impero*, che aggiunge, *a voler dir lo vero*, non già come inutile pleonasmo, ma con senso pregnante: a volger gli occhi non alla vanità delle grandezze mondane ed alla falsità pagana, ma all'eterna verità di quella Roma onde Cristo è romano.

Quanto al resto, quale migliore immagine per sede del Papato, che *luogo santo ove siede il successore di Pietro apostolo?*

Venendo ad esaminare la musicalità e la ritmica dei due ultimi versi, esse non possono che destare la più viva ammirazione. Nel verso: *fur stabiliti per lo loco santo* il poeta, per ottenere un effetto di luminosità e d'armonia con la vocale chiara accentata della parola *santo*, la fa precedere non solo dalle vocali scure *o*, ma inizia il verso a dirittura con una dissonanza che si risolve appunto in accordo perfetto sulla parola *santo*.

Quanto al terzo verso, è ritmicamente mirabile: il periodo si svolgeva ininterrotto a traverso tre terzine: giunto al termine dell'ultima, il poeta ha voluto, come con un violento colpo di freno, far presentire il punto fermo che sopraggiunge, mediante il sobbalzo delle due parole tronche e ri-

mate successive, e spostando violentemente l'accento secondario dall'ottava alla nona sillaba.

Così vediamo, dinanzi ad ogni fenomeno artistico, le critiche poter essere ed essere in realtà differenti, e ciò perché il giudizio critico non riposa sulla mera percezione, che è per tutti uguale. I giudizi basati sulla percezione come quello che la *Divina Commedia* consta di tre Cantiche, che è stesa in endecasillabi ecc., risultano uguali per tutti e nessuno li discute, e sono scientifici al pari di $5 + 7 = 12$. Ma un giudizio critico che riguardi l'interpretazione e la valutazione dell'opera d'arte è basato sull'emozione spirituale ch'essa suscita in modo diverso in ogni singolo individuo, e non ha valore che rispetto ad essa. Non è pertanto possibile stabilire alcun criterio scientifico per riconoscere tra due giudizi contraddittori quale sia vero e quale sia falso. Se fosse possibile una « scienza dell' espressione», l'arte cesserebbe immediatamente d'esistere, identificandosi con la scienza.

* * *

L'espressione artistica è immancabilmente sintetica e consiste nel cogliere quel tanto che ha la virtù di far travedere ciò che si omette. Per questo ogni contemplatore è di necessità un interprete, il quale deve supplire con la sua immaginazione quanto l'artista ha omesso. Nell'interpretare, egli deve a sua volta più o meno coscientemente inventare artisticamente, stabilendo tra le immagini, i concetti, le linee, i colori, i suoni inespressi dei rapporti che completino per lui la sintesi dell'opera contemplata. Per questo l'epera stessa appare sempre in qualche modo diversa ai vari individui, che la vedono ogni volta a traverso l'invenzioni della loro interpretazione, e per questo le interpretazioni stesse e le critiche che ne risultano sono discrepanti.

Pertanto la critica d'arte appare il risultato d'un'invenzione che mira a raggiungere la gioia della contemplazione ed è però opera d'arte. Il critico è necessariamente artista, ed ogni giudizio estetico è espressione d'un'emozione personale, che non può aver valore scientifico universale.

Quando si compara la critica d'arte all'anatomia e la si chiama scienza, bisogna limitarsi, come fa l'anatomia, a formulare giudizi che siano risultati della mera percezione: l'anatomia insegna come son fatti una tibia, un occhio, uno stomaco, ma non pretende mica insegnare se una tibia un occhio o uno stomaco siano belli o brutti.

La costatazione del valore unicamente artistico della critica e dell'immancabile intervento d'essa nel compimento d'ogni opera d'arte è stata assai acutamente fatta e brillantemente espressa da Oscar Wilde.

Come abbiamo già accennato, qualsiasi attività artistica, risultato della fantasia e della critica (sia costruttiva che contemplativa), riposa su quel complesso strato psicologico che, per analogia di quello della religiosità, si può chiamare fede.

La definizione contenuta nella lettera agli Ebrei (XI, 1) attribuita a San Paolo, tradotta da Dante coi celebri versi:

fede è sostanza di cose sperate
ed argomento delle non parventi

è rigorosamente scientifica, in quanto ne delimita il concetto in modo inequivocabile.

In linguaggio povero si può dire che la fede è l'aspirazione o volontà di concretare in realtà le proprie immaginazioni o rappresentazioni ideali (*sperandarum substantia rerum*) e la convinzione della verità di giudizi trascendenti l'umana scienza, ossia che la scienza (esperienza e logica) non può dimostrare né veri né falsi.

Da questa complessa disposizione psichica, in metafisica

nasce il sentimento o la fede religiosa, nell'etica il senso morale, rispetto alle istituzioni sociali il senso o la fede politica e, riguardo la bellezza, la sensibilità estetica individuale, sulla quale riposano i giudizi di critica e rispetto alla quale unicamente essi presentano un carattere di verità o di falsità.

Appunto l'aspirazione a veder concretarsi nella realtà percepibile le proprie rappresentazioni ideali o immaginazioni stimula ed anima l'ingegno inventivo o la fantasia dell'artista, ed appunto la convinzione della verità dei suoi giudizi estetici serve di base alla critica costruttiva, nella determinazione dello stile. Appunto la medesima aspirazione a veder concretate nella realtà le proprie rappresentazioni ideali o immaginazioni stimula ed anima il contemplatore nell'interpretare l'opera d'arte, come la convinzione della verità dei suoi giudizi, che riposano sulla propria sensibilità o fede estetica, gli fanno formulare gli apprezzamenti critici circa l'opera stessa.

Pertanto, in quanto si riferisce alle scienze, le dispute non riguardano che ipotesi o teorie non ancora pienamente confermate dall'esperienza o dalla logica, e sono relativamente di corta durata e terminano sempre col riconoscimento d'una verità e d'un errore.

Nelle dispute, gli scienziati non sono mai feroci: per questioni scientifiche non vi sono mai state guerre. Galileo Galilei non ha esitato a rinnegare la sua scoperta, per evitare un inutile sacrifizio, e chi può però biasimarlo?

Ma quando gli uomini sono animati dalla fede, le dispute divengono accanite fino a provocar guerre tra i popoli e non si concludono mai col riconoscimento definitivo d'una verità. Per questo dice Leonardo: « chi biasima la somma certezza della matematica si pasce di confusione e mai porrà silenzio alle contraddizioni delle sofistiche scienze, colle quali s'impara un eterno gridore ».

V.

Abbiamo definito l'opera d'arte pura come il prodotto dell'attività umana, che, apparendoci quale unità in sé perfetta, suscita nella sua interezza ed in ogni sua parte il desiderio della pura contemplazione e la gioia in essa contemplazione.

Tale definizione dev'essere chiarita e documentata in ogni sua parte.

L'opera d'arte appare unità in sé perfetta, in quanto la contemplazione, pur arrestandosi sulle singole parti, le afferra sempre in relazione all'insieme che costituiscono. Pertanto si studia e giudica la *Divina Commedia* come un'unità composta di varie parti (cantiche, canti, terzine ecc.) ma tutte strettamente ed organicamente collegate fra di loro, sì da formare un'entità sola in sé completa.

Parimenti una pittura, per complessa ch'ella sia (il Giudizio universale di Michelangelo o le Nozze di Cana del Veronese) sebbene composta di molte figure diverse appare come una sola opera, in cui le singole parti sono immaginate ed espresse per costituire nel loro insieme un'unità organica.

Così la VII Sinfonia di Beethoven, pure composta di quattro tempi diversi, la si esegue e la si contempla come un unico tutto, ed una tragedia in cinque atti costituisce un solo drama, mentre all'incontro le varie poesie contenute nel Canzoniere del Petrarca formano ognuna un'opera a sé, come i diversi quadri appesi su di una parete sola, o come i 24 Preludi di Chopin [1]).

L'opera d'arte ci apparisce inoltre in sé perfetta, in

---

[1]) Ogni interpretazione, in quanto opera d'arte presenta anch'essa questo carattere d'unità in sé perfetta.

quanto, anche se invece di risultare di molte parti in sé complete, consta solo d'un frammento (di figura o di paese o d'avvenimento), la sua frammentarietà scompare nello spirito del contemplatore, il quale prova la gioia per quello ch'è espresso ed in quanto è espresso.

Intendo dire che, come un'opera d'arte non ci colpisce quale un insieme di più opere diverse perché costituita da più parti, così non ci sembra incompleta se fisicamente frammentaria o praticamente non terminata.

D'una statua antica, la Venere di Milo o quella di Cirene, sebbene mutilate, in quanto e finché si prova il desiderio e la gioia della pura contemplazione, non s'avverte la mutilazione, come non si sente quella di sculture limitate al solo busto o alla sola testa.

Molti artisti hanno modellato solo torsi o dipinto solo teste o solo mani, come hanno lasciato abbozzi di quadri, rapidi studi di figure, paesi, drappeggi, talora appena accennati; ma che, se opere d' arte, destano l' ammirazione per quello ch'esprimono, senza che nasca in noi il desiderio di vederli completati.

Tutti i paesaggi sono costituiti da frammenti d'una visione, possono contenere solo parti d'alberi ed edifizi, hanno cioè dei limiti che tagliano nettamente a un certo punto la visione: limiti che nella percezione visiva non conosciamo e non possiamo immaginare, eppure il paesaggio quale opera d'arte ci appare in sé completo.

Una novella contiene immancabilmente un frammento d'avvenimenti che ci è rappresentato arbitrariamente isolato dal resto delle vicende della vita, la quale non conosce limiti né termini; eppure, quale opera d'arte, ci apparisce in sé completa e perfetta, senza che desideriamo di vederla continuata.

Pertanto Sant'Agostino ha riconosciuto come l'attributo « bello » s'addica all'opera o al fenomeno nella sua interezza,

e quello di « convenevole » ad una sua parte in relazione al tutto.

L' opera d' arte, abbiamo detto, desta necessariamente il desiderio e la gioia della contemplazione nella sua interezza ed in ogni sua parte.

Dobbiamo ora chiarire quest'ultima affermazione.

L'opera d'arte ci colpisce come unità, ossia come un'unica armonia di diverse parti; ma queste, in molti casi (per la poesia, la musica, la danza) non le percepiamo che successivamente; ed anche nei prodotti delle arti plastiche (i quali ci si mostrano in tutte le loro parti simultaneamente), esse, dopo uno sguardo d'insieme, vengono necessariamente contemplate una dopo l'altra, non potendo lo sguardo umano fissare che un campo visivo assai ristretto.

Ne segue quindi che, ove la gioia della contemplazione non sorga ad attirare e trattenere l'attenzione continuamente, svanendo l'*interesse* estetico, ossia il desiderio della contemplazione, sorge l'indifferenza e poi la noia, finché l'opera cessa d'apparire bella.

Ciò non vuol dire che anche le più illustri ed ammirate opere d'arte non possano apparire in qualche parte imperfette o per lo meno tali da non suscitare una gioia della contemplazione sempre ugualmente viva [1]).

Anzi normalmente vi sono, nell'*interesse* estetico ch'essa suscita, dei punti salienti ed altri in cui *bonus dormitat Homerus*; intendo dire in cui l'ispirazione dell'artista si manifesta meno vivace.

In opere d'una certa ampiezza l'artista stesso è costretto ad allentare coscientemente di tanto in tanto la tensione del-

---

[1]) Esiste evidentemente una gradazione nel bello che si traduce praticamente nel differente valore venale di fiori, piante, animali, arnesi, opere d'arte. Si può amare più o meno un'opera d'arte. La sicurezza della gradazione del bello conduce gli artisti a bandire concorsi ed assegnare premi all'opera che appare superare in bellezza le altre.

l'emozione che mira a suscitare, appunto per concentrarla poi su alcuni altri punti. Ma, anche nelle parti meno salienti, quella che apparisce vera opera d'arte deve avere la virtù di suscitare il desiderio della contemplazione.

Se questo in parte si perde, l'opera, che si giudica pur sempre nel suo tutto, appare mancata, anche se qua e là contiene delle parti che appaiono belle. Queste parti vengono talora conservate nelle antologie come pezzi a sé o nei musei come frammenti isolati.

* * *

Abbiamo creduto dover definire l'estetica teoria del bello piuttosto che teoria dell'arte, in quanto questo può apparire anche affatto estraneo all'arte o in fenomeni che risultano ad un tempo del concorso dell'arte e d'altri dati non artistici in sé. Ora dobbiamo chiarire come e perché differisca la bellezza dell'opera d'arte da quella che ci appare in ciò che si suol chiamare natura.

Come abbiamo visto, non si può con un taglio staccare l'arte — una particolare attività spirituale — dal resto del percepibile. Lo spirito umano (e quindi anche l'arte) è soggetto alla legge di causalità in quanto un fenomeno fisico ha per effetti fenomeni spirituali (la morte, ad esempio) ed uno spirituale dei fenomeni fisici (la guerra, ad esempio).

Come la personalità umana risulta di dati materiali (corporei) e psichici, così le opere d'arte hanno una loro esistenza fisica ed una spirituale. La parte fisica: tele, marmi, tavole, materie coloranti, corde armoniche, corde vocali, tubi di legno e d'acciaio, carta, inchiostro, membra umane ecc. ed una spirituale che è l'ispirazione dell'artista.

I pittori, scultori, musici, ballerini, attori devono immancabilmente acquistare e manifestare abilità corporee per essere artisti.

Paganini trascinava le folle al delirio stropicciando con dei crini di coda di cavallo delle corde di budello d'agnello: una contrazione muscolare piuttosto d'un'altra avrebbe spezzato l'incanto. Il David di Michelangelo, il San Giorgio di Donatello risultano dei colpi di scalpello dati su di un blocco di marmo: un colpo fuori posto avrebbe rovinato l'opera d'arte.

Il bello naturale è quello percepito all'infuori dell'opera d'arte. Ora la gioia della contemplazione ch'esso produce, nasce sempre dall'ammirazione per i rapporti formali tra le diverse parvenze del fenomeno.

Un corpo umano appare bello per le proporzioni, per la forma delle singole membra o per il loro colorito, ossia per i rapporti che scorgiamo stabiliti tra i volumi, le linee, le tonalità di colori. Un braccio, un naso sono belli per la loro *forma*, ossia per rapporti belli tra le linee, i volumi e i colori che ci presentano.

Un paesaggio appare bello quando i rapporti tra le linee, i volumi, gli spazi e soprattutto i toni generati dalla luce e dai suoi riflessi sui colori producono la gioia nella pura contemplazione.

Che la bellezza risulti dalla sintesi di rapporti formali è provato dal fatto che, se tali rapporti ci sfuggono, il senso del bello scompare.

Se contempliamo la superficie d'un corpo umano o un breve tratto di paesaggio (un albero, il terreno) con una lente d'ingrandimento o a traverso un tubo che lasci scorgere solo un frammento di superficie successivamente, non possiamo più provare un'emozione estetica. Se, invece d'ascoltare il canto dell'usignuolo afferrando i rapporti melodici tra i diversi suoi elementi, lo scomponiamo mediante una riproduzione fonografica in tanti suoni successivi della durata d'un decimo di secondo, separati tra di loro da un minuto di silenzio, sfuggendoci quei rapporti, non possiamo più trovarlo bello.

È facile d'altronde fare una riprova contraria: conservare d'un volto che ci appare bello, ad esempio, unicamente i rapporti formali tra le linee, i volumi ed i valori, mediante una riproduzione meccanica, fotografica che ci soddisfi. In tal caso potremo ritrovare la gioia della contemplazione, sebbene la fotografia non contenga del bel volto assolutamente nulla, all'infuori d'una trasposizione di quei rapporti stessi, in una scala diversa e proiettati su di un piano.

Abbiamo visto come anche le azioni umane possano apparire talora dramaticamente ossia esteticamente belle: ora, anche lì, quel che può avere un interesse dramatico, è sempre insito nei rapporti che corrono tra i motivi spirituali e l'azione materiale, afferrati sinteticamente. Il proprio sacrifizio d'una persona per un ideale o anche un delitto qualsiasi possono avere un valore estetico solo se afferriamo i diversi anelli della catena della causalità, che ci rivelano i rapporti tra i motivi e l'azione. Ma se, invece d'afferrare un fatto a traverso una sintesi che ci dia modo di contemplare tali rapporti, ne cogliamo solo una frazione insignificante: un Tizio bere del veleno o un Caio brandire una spada, non possiamo provare un'emozione dramatica o estetica per l'azione che scorgiamo.

Il senso del bello naturale risulta dunque sempre dalla contemplazione d'una sintesi di rapporti formali che ognuno di noi compie dentro di sé, divenendo appunto per quella operazione del nostro spirito fenomeno spirituale. Tra tutto quello che percepiamo o possiamo percepire, selezioniamo nella contemplazione solo quei rapporti formali che ci procurano l'emozione estetica. E le sensazioni dell'olfatto, del gusto e del tatto non si tramutano in fenomeno estetico appunto perché non si possono sintetizzare in rapporti formali.

Finché contempliamo questi rapporti formali, l'essenza delle cose non ha importanza, i loro aspetti fisici e morali scompaiono. Un pittore che, contemplando le luci d'un incendio, si studia d'esprimere la sua emozione estetica in un

quadro, non pensa ai danni che l'incendio produce; il poeta che contempla, per narrarlo, un delitto, finché lo scorge nei suoi rapporti formali dramatici, non può preoccuparsi d'impedire o riparare l'ingiustizia.

Ora, quando si vuol esprimere in un'opera d'arte — ossia mediante rapporti formali inventati tra i dati dell'espressione a traverso lo stile — l'emozione provata, ci si riporta necessariamente a quella sintesi che s'è già inconsciamente desunta dalla percezione o dall'immaginazione, e necessariamente si riproduce, a traverso lo stile, la sintesi stessa. Questa risulta sempre diversa da artista ad artista e da contemplatore a contemplatore.

Quando i filosofi negano il bello naturale, partono dalla inconfutabile constatazione che l'emozione estetica è sempre fenomeno spirituale: ed infatti riconosciamo ch'essa nasce, dinanzi al bello naturale, per la sintesi formale che si compie nell'animo del contemplatore. Ma è innegabile che l'atto dello spirito, che produce l'emozione estetica, si differenzia, sperimentalmente, se la sintesi formale si compie nell'animo del contemplatore dinanzi al fenomeno naturale o non artistico, o se egli percepisce direttamente una sintesi formale inventata ed espressa dall'artista.

In questo caso il contemplatore compie dentro di sé un'operazione inversa a quella di prima: invece di desumere dal percepito una sua sintesi formale, deve cioè interpretare e pertanto (come abbiamo spiegato) completare mediante rappresentazioni di sua invenzione, che sostituiscano l'inespresso, la sintesi formale inventata dall'artista e da lui come tale percepita.

Questa è la differenza tra il bello naturale o inespresso ed il bello artistico o bello espresso.

Dunque nel bello che diciamo naturale noi contempliamo una sintesi di rapporti formali, risultato della nostra virtù contemplativa individuale; ma questi rapporti ci appaiono come

fenomeno fortuito, se siamo degli scettici, o come riflesso della divinità se siamo dei mistici; mentre nell'opera d'arte quella sintesi ci giunge a traverso l'emozione estetica provata dall'artista ed espressa, mediante l'invenzione di rapporti formali tra i dati dell'espressione, a traverso il suo stile.

Pertanto, nel bello inespresso il fenomeno spirituale è semplice: risulta dalla sensibilità estetica del contemplatore, di fronte alla percezione uguale per tutti. In quello artistico invece è prodotto di due fattori diversi: dell'emozione provata ed espressa dall'artista e della sensibilità del contemplatore, il quale deve completare l'espressione sintetica dell'artista con un'invenzione interpretativa individuale.

Sicché la critica contemplativa nei riguardi dell' opera d'arte appare un'attività quasi opposta a quella della critica costruttiva, in quanto mira ad inventare l'inespresso e, pertanto, a sciogliere la sintesi compiutasi mediante la critica costruttiva. Ma, quale fenomeno psichico, le due attività critiche si riallacciano da vicino, in quanto quella contemplativa guida la fantasia del contemplatore nel costruire l'interpretazione che è in sé opera d'arte.

Che il valore espressivo d'un'opera d'arte risulti dalla bellezza dei rapporti formali, inventati dall'artista, tra i dati dell'espressione: parole, ritmi, suoni, linee, colori, volumi, spazi, pensieri, atti, movimenti, ecc., risulta evidente dalla riprova, che si può fare su ogni opera d'arte, di quello che abbiamo osservato nel bello naturale.

Una statua o una pittura, guardate come sopra abbiamo detto del corpo umano, non possono più apparire belle; una musica, percepita come s'è detto del canto dell'usignuolo, non potrebbe più procurare l'emozione estetica.

Il sonetto di Dante « Tanto gentile e tanto onesta pare », tolti i rapporti tra i concetti, che generano le immagini, si compone di parole comuni, che, messe lì alla rinfusa, non sono più né belle né brutte. Una danza, osservata quale ap-

pare scomposta in ogni singola fotografia cinematografica in sé, non appare più bella, perché sfuggono i rapporti formali tra i movimenti e le pose.

Altrettanto facile sarebbe fare la riprova contraria: conservando solo i rapporti formali tra i dati dell'espressione, l'opera d'arte rimane riconoscibile nella sua essenza. Così in un disegno o in una fotografia riconosciamo una statua o un'architettura, in una riduzione per pianoforte una sinfonia orchestrale.

* * *

L'artista, invece di cogliere dalla percezione il motivo della contemplazione, può trovarlo nelle immagini che nascono nella sua mente per le allucinazioni della fantasia, come negli stati d'animo determinatisi in lui per effetto della sua passionalità. Ma, perché la contemplazione acquisti un valore estetico, è necessario ch'egli la colga a traverso una sintesi.

Ogni conoscenza storica è necessariamente sintesi (ossia selezione e collegamento) di percezioni, altrimenti disseminate tra innumerevoli altre, estranee a ciò che si cerca afferrare e conoscere quale entità a sé. E parimenti ogni emozione estetica è il risultato del contemplare una selezione di rapporti tra i fenomeni, collegati tra di loro in modo d'acquistare un valore formale.

Quindi la fantasia artistica è tale, non perché ci porge una moltitudine di rappresentazioni più o meno sconnesse, quali le vediamo succedersi nel sogno, ma in quanto, tra le immagini che le si presentano, stabilisce una cernita ed un ravvicinamento, per modo che l'immaginato (sempre quale complesso di rappresentazioni) presenti un'unità formale ben definita.

Questo insieme di rappresentazioni diviene il contenuto

dell'opera d'arte, che l'artista esprime a traverso il suo stile e si trasmette (ricostruito a suo modo) nella mente del contemplatore, rimanendovi nella memoria quale contenuto dell'opera indipendente in certo modo dalla forma, tanto da poter essere riespresso o riassunto senza ripetere l'espressione originale dell'artista. Si può, pur non ricordando a memoria tutta la *Divina Commedia*, conoscere e saper esporre dettagliatamente il contenuto d'ogni singolo canto.

E non v'è dubbio che il senso critico, la critica costruttiva intervenga anche nell'opera di selezione ed ordinamento delle rappresentazioni, prodotto della fantasia, tanto che, nel contenuto d'un'opera d'arte, si ritrova — come nell'espressione o forma — lo stile dell'artista.

S' è negato da qualche filosofo ch' esista un contenuto dell'opera d'arte distinguibile dalla forma o espressione, ma ciò è escluso nel modo più evidente tanto dall'esperienza che dalla logica.

Dalla logica perché non è concepibile un'espressione che non contenga ossia non esprima nulla, e dall'esperienza perché abbiamo visto come ciò che chiamiamo opera d'arte immancabilmente contenga l'emozione estetica provata dall'artista, che si riproduce nel contemplatore quale gioia nella pura contemplazione.

Dunque, l'opera d' arte ha un contenuto essenziale spirituale ch'è l'emozione estetica provata dall'artista ed espressa nell'opera stessa, ed uno formale che consiste nelle immagini inventate dalla di lui fantasia.

Fermiamoci a considerare partitamente questi due contenuti.

Il primo rimane in ogni fenomeno artistico inalterato. Come spiegheremo a suo luogo, l'opera d'arte non trasmette nel contemplatore i vari sentimenti che esprime, ma sempre un unico stato d'animo: la gioia della pura contemplazione.

Il secondo può presentare vari aspetti. Non intendendo

in alcun modo suggerire una teoria dell'origine dell'arte, possiamo distinguere i seguenti diversi momenti dell'invenzione artistica.

I. – L'artista, innanzi la percezione del bello, prova il desiderio della pura contemplazione ed esprime la gioia sentita, cercando di riprodurre a traverso il suo stile il bello percepito.

Esempi di tale contenuto li abbiamo nei paesaggi pittorici (Scuola di Fontainebleau, Macchiaioli fiorentini, Impressionisti), nelle poesie (Il Sabato del Villaggio, La quiete dopo la tempesta di Leopardi, A Monte Mario di Carducci), nella musica (Sinfonia Pastorale di Beethoven), nella scultura (Paolina Borghese di Canova) ecc.

II. – L'artista prova l'emozione estetica nella contemplazione d'immagini irreali (cioè non apparsegli a traverso la percezione, ma nate quali rappresentazioni ideali per effetto della sua fantasia).

Esempi di tale contenuto: L'Incoronazione della Vergine del Beato Angelico o la Calunnia di Sandro Botticelli, la Sinfonia Eroica di Beethoven, il David di Michelangelo, l'Orlando Furioso, la Divina Commedia, le Mille e una notte.

III. – L'artista contempla lo stato d'animo in sé: il suo dolore, la sua gioia, la sua ebbrezza, la sua estasi, la sua passione e lo traduce o direttamente nell'opera lirica o indirettamente a traverso personaggi da lui inventati. Il dolore, la tristezza ecc., in quanto visti per pura contemplazione, suscitano in lui un'emozione estetica ch'egli esprime, generando l'immagine artistica dei sentimenti o stati d'animo.

Tra gli esempi innumerevoli di tale contenuto, ricordiamo: La Deposizione di Giovanni Bellini a Brera, il Laocoonte, le Ricordanze di Leopardi, la Marcia funebre di Chopin, il Tristano e Isotta di Wagner, Fedra di D'Annunzio.

IV. – L'artista, dinanzi alla percezione o l'immaginazione d'un fenomeno esteticamente indifferente, prova il desiderio di trovarne un'espressione, la quale, unicamente in sé procuri a lui e comunichi agli altri la gioia della pura contemplazione.

Esempi: figure e nature morte di Cézanne, di Modigliani, di Derain, di Casorati; sculture di Mestrovitch, Madame Bovary di Flaubert, musica oggettiva di Hindemith.

Il contenuto che abbiamo detto formale si può distinguere in molti casi ed entro certi limiti dall'espressione o forma espressiva. Gli studenti di Liceo devono così saper esporre quello della *Divina Commedia* e delle *Odi* di Orazio. Il contenuto d'un quadro, cioè di quante e quali figure si componga, le allegorie che rappresentino, quale sia il paesaggio, quale lo stato atmosferico, le condizioni luminose ecc. può esser descritto scientificamente. Il contenuto d'una musica viene del pari spesso descritto ed analizzato nei programmi dei concerti.

Ma una limitazione netta e precisa tra contenuto ed espressione è impossibile segnare nei prodotti delle arti pure, i quali non hanno altro còmpito che di generare emozioni estetiche.

Ogni imperfezione formale d'espressione si riflette necessariamente nel contenuto. Il pensiero non ha valore estetico se non in quanto è artisticamente espresso e muta col variare dell'espressione, come d'altronde ogni beltà d'espressione è beltà di pensiero e d'emozione. Per questo i veri maestri hanno sempre raggiunto l'eccellenza nell'espressione, e mai un mediocre artista non appare veramente mirabile nella forma.

Malgrado ciò, è possibile fare una distinzione tra contenuto e forma o espressione.

Così, quando si ritrae mediante una stampa l'aspetto d'una statua o d'una pittura, nella riproduzione grafica gli elementi espressivi propri della scultura o della pittura vanno perduti, ma la stampa, anche se mediocre, potrà dare un'idea a ba-

stanza precisa del contenuto dell'opera originale, e, qualora eccellente, avrà un valore unicamente formale o espressivo che si sostituisce a quello scultorio o pittorico dell'originale, mentre il contenuto non è invenzione dell'incisore.

Parimenti, la traduzione d'una poesia in altro linguaggio può costituire un'opera d'arte: in questo caso l'invenzione del traduttore è di pura espressione ed il contenuto rimane colla maggior approssimazione possibile quello dell'opera originale.

Una trascrizione musicale dall'orchestra ad un singolo strumento o viceversa può avere anch'essa un valore artistico, ma unicamente formale.

Se alcune volte è pertanto possibile si conservi in gran parte il contenuto d'un'opera d'arte, pur alterandone l'espressione o forma, è inconcepibile l'inverso: conservare l'espressione alterando il contenuto.

Ciò non vuol dire affatto che quella abbia minor valore di questo. Infatti una cattiva stampa, che riproduca una bella statua, una brutta versione d'un bel poema, pur conservando in certo modo il contenuto d'un capolavoro, non hanno alcun valore artistico, mentre talora opere d'arte preziosissime hanno una beltà puramente d'espressione o di forma, non presentando il contenuto in sé valore estetico. Per esempio, ritratti di uomini e donne brutti, racconti d'avvenimenti ordinari o indifferenti.

Possiamo concludere che nell'arte pura contenuto ed espressione o forma si compenetrano per modo che è impossibile sceverare nettamente l'uno dall'altra. Alcune volte, alterando o variando la beltà dell'espressione può sussistere inalterato il contenuto. Mai non avviene il contrario.

La sola beltà del contenuto, senza quella dell'espressione o forma non basta a dar vita ad un'opera d'arte. Una vera opera d'arte può avere una beltà di sola espressione o forma.

VI.

Il contenuto dell'opera d'arte può essere solo in parte o non essere affatto invenzione dell'artista, ma l'espressione di questo contenuto lo è immancabilmente e consiste appunto nell'invenzione di rapporti nuovi e mai esistiti, tra i dati dell'espressione, per comunicare l'emozione estetica provata.

L'arte è una nella sua essenza appunto per aver sempre un medesimo contenuto spirituale: in quanto è sempre in ultim' analisi espressione dell'emozione estetica o della gioia della pura contemplazione provata dall'artista.

Ma le singole arti sono tutte ben diverse tra di loro ed hanno ciascuna dei limiti e delle possibilità particolari determinate dalle diverse tecniche, sicché per lo più coloro che riuscirono grandi nell'esercizio d'un'arte, furono assolutamente nulli in tutte le altre.

Le arti si possono distinguere secondo le dimensioni di spazio e di tempo in cui si esplicano, le quali, più d'ogni altro criterio, ne determinano le possibilità ed i limiti.

Le arti del disegno o arti plastiche, essendo fuori del tempo, sono senza durata ed hanno o due dimensioni: la pittura, o tre: la scultura e l'architettura.

La poesia e la musica hanno una sola dimensione: la durata, svolgendosi unicamente nel tempo.

La danza ed il drama, in quanto rappresentazione, hanno quattro dimensioni: le tre dello spazio e la durata.

* * *

La scultura è di tutte le arti la più sintetica.

Ell'esprime ogni parvenza di beltà, anche nei pensieri e nei sentimenti, a traverso la plastica e solo in quanto vi si può riflettere.

Da ciò deriva al suo campo visivo una limitazione sconosciuta all'altre arti pure.

Lo scultore non può valersi di tutte le parvenze della natura, ma solo di quelle per le quali il senso della beltà sorge in noi più vivo ed immediato. Il regno minerale e vegetale, nei quali non esiste la deformità, non interessano lo scultore. Nessun artista plasma delle nature morte o dei paesaggi. Egli concentra l'espressione nel regno animale, e più particolarmente in quei suoi aspetti pei quali abbiamo la percezione della deformità e nei quali pertanto la beltà appare più straordinaria e meravigliosa: gli animali superiori e l'uomo.

Si può dire che lo scultore, all'infuori della figura umana e di alcuni animali, non ritrae la natura se non attraverso il simbolismo architettonico, che ciò che per il pittore è il paesaggio o la natura morta si trasforma nello spirito dello scultore in architettura. Per questo in tanti monumenti vediamo la statua spiccare su motivi architettonici, come in un quadro la figura sul paesaggio, e per questo le più magnifiche manifestazioni architettoniche (il portico della Piazza di San Pietro, ad esempio) sono da considerare come opere di scultura, quasi un paesaggio reso dallo scultore attraverso un simbolismo decorativo.

Il corpo umano o una sua parte costituisce per lo scultore la scena in cui si rappresentano tutte le tragedie e le comedie della vita.

La riproduzione degli animali nella scultura pura, indipendente dal simbolismo architettonico, è rara nell'arte europea. Per lo più essi intervengono sussidiariamente, per giustificare un atteggiamento della figura umana o per delinearne con maggior evidenza il carattere, come nelle statue equestri.

Ogni pensiero o sentimento ed ogni concetto astratto: la divinità, la vita, la morte, la gioia, il dolore, l'odio, le arti, le nazioni ecc. è quasi esclusivamente rappresentato dallo

scultore mediante la figura umana. Solo eccezionalmente egli si serve della forma d'un animale, come ad esempio Thorwaldsen nel leone ferito ha rappresentato il dolore. Ma in tal caso, egli è quasi sempre indotto a ciò da una ragione simbolica. Altrimenti, poiché la più parte dei sentimenti hanno nel corpo d'un animale espressioni per noi meno evidenti che sul volto umano, è naturale che lo scultore ricorra di preferenza alla riproduzione di questo.

Adoperando la scultura tutte e tre le dimensioni dello spazio, l'opera scolpita deve apparire bella da ogni lato. Essendo infiniti i punti di vista attorno ad una statua, ogni possibilità di scorci e di prospettiva è eliminata e quindi necessariamente lo spazio d'una scultura piena si limita a quello della figura o delle figure stesse che costituiscono l'opera d'arte. Ciò indipendentemente dalle dimensioni adottate.

Più la statua appare gigantesca o minuscola, più è facile che gli elementi espressivi (ossia i rapporti formali tra i dati dell'espressione) sfuggano. Ma la limitazione dello spazio a quello di poche figure si conserva qualunque siano le dimensioni adottate dall'artista. Intendo dire che le statuette minuscole ci appaiono sempre come grandi statue in miniatura e che lo scultore non ricorre mai — come fa spesso il pittore — a proporzioni minuscole per rappresentare una scena più vasta, quale una moltitudine di persone.

Quando lo scultore è costretto a ciò, deve ricorrere all'alto o basso rilievo. Mediante la scultura in rilievo la visuale dello spettatore riguardo l'opera d'arte è ridotta di circa mezza circonferenza. La scultura rinunzia allora alla sua prerogativa di presentare l'intera forma, avvicinandosi alla pittura, alla proiezione cioè dell'immagine su d'una superficie.

Nel rilievo, l'impiego della prospettiva può aumentare la profondità del campo visivo, ma mancando, con l'assenza di contrasti di toni e di valori, la possibilità d'una prospettiva

aerea, la profondità della visione è sempre minore di quello che può essere nella pittura. Il paesaggio (a meno che tradotto mediante il simbolismo decorativo, divenendo cioè architettura) non può mai avere, nella scultura, vera espressione, e, dove sia indispensabile, viene riprodotto sommariamente con uno stile schematico.

Per la grande limitazione dei mezzi, l'artista è costretto a concentrare nella figura la maggior somma d'espressione. Se egli preferisce quasi sempre il nudo, si è perché il modellare ogni membro del corpo può grandemente contribuire all'espressione totale.

Alcune volte una parte del corpo — la sola testa, il solo tronco, le sole mani — costituiscono un'opera d'arte completa.

Poiché, come tutte le arti plastiche, la scultura è fuori del tempo, l'atto nel quale l'artista immobilizza per sempre la figura che scolpisce, o, in altri termini, il suo atteggiamento, è naturalmente la sintesi d'un suo movimento o d'un suo aspetto caratteristico. L'espressione della figura, alla quale contribuisce ogni membro, è tale da rivelare uno stato d'animo: quello che l'artista ha creduto meglio riassumere in sé il carattere di lei di fronte alla beltà.

Ora le limitazioni tecniche della scultura, che abbiamo sommariamente riassunto, traggono la loro virtù dalla necessaria separazione dell'arte del mimetismo.

Lo scultore rinunzia a plasmare arnesi, alberi, paesaggi, edifizi, animali inferiori ecc., perché risulterebbero una riproduzione quasi meccanica, un duplicato del percepito.

Egli ricorre al rilievo appunto per imporsi uno stile più irreale, dinanzi a tanto pericolo.

La teoria della mìmesi nell'arte è uno dei più sorprendenti errori dell'estetica aristotelica. Tutta la tecnica artistica consisteva pei Greci e consiste sempre nel sottrarre per quanto possibile l'espressione dell'emozione estetica alla riproduzione

mimetica del percepibile.

Tale studio diviene a dirittura eroico nella scultura, ai cui antipodi, nella sfera della cultura, si trovano il giocattolo ed il fantoccio di cera colorata, e che traduce quanto non è in sé espressione di vita, in architettura.

* * *

La pittura, in alcune manifestazioni arcaicizzanti, ha dei punti di contatto — per quanto riguarda il disegno — colla scultura e col rilievo, ma il pittore non concentra la visione della vita quasi unicamente nei rapporti formali del corpo umano. Il pittore, per rappresentare il dolore, non riproduce unicamente, come lo scultore, l'espressione dolorosa d'un corpo umano; egli può dipingere tutta una complessa tragedia, colta nella sua scena culminante, come può prescindere affatto dalla figura, ricorrendo all'immagine d'un paesaggio triste, d'una stanza desolata: trovando cioè l'espressione del dolore nel cielo, nelle nubi, nelle luci, nelle piante, nell'acqua, in qualsiasi aspetto della natura.

La sintesi dell'immobilità dell'immagine è comune all'arte del pittore ed a quella dello scultore, ma, mentre questi isola la figura o le figure nell'imprevisto dello spazio reale, il pittore le proietta sullo sfondo da lui prescelto e le illumina della luce che costruisce col suo colorito.

Tutta la virtù espressiva del colorito pittorico deriva dal fatto che l'artista, illuminando il suo quadro della luce che presceglie: calda o fredda, violenta o mite, alta o bassa, diffusa o concentrata, stabilisce dei rapporti studiati tra i toni ed i valori.

Però qualsiasi aspetto della natura, che per lo scultore non ha interesse artistico, può divenire espressivo nelle mani del pittore. Egli può perseguire quell'accordo arcano che si

stabilisce ovunque tra le luci ed i colori ed esprimere in sé l'emozione estetica che gli procura.

Per questo, anche, la scultura polìcroma non può mai considerarsi come opera pittorica. Ivi i colori non sono sottoposti alla luce interna, in modo da formare un'armonia espressiva, ma si presentano come una realtà materiale che non conosce altra luce, se non quella che la colpisce di fuori.

Anche quando lo scultore dipinge gli occhi della sua statua e dà così agli sguardi un'espressione, non fa mai opera di pittore: egli sovrappone il segno piuttosto che inciderlo, ma questo segno ha sempre un valore puramente scultorio.

E, d'altronde, quando Carlo Crivelli appende delle chiavi di legno scolpito e dorato alle mani d'un suo San Pietro dipinto, o quando Picasso incolla un pezzo di giornale sulle sue tele, il pittore — chiunque egli sia — non invade però il campo della scultura.

La pittura svolgendosi su d'un piano, la terza dimensione dello spazio non è reale come nella scultura, ma rappresentata artisticamente mediante la prospettiva, quindi, grazie all'artificio, può andare fino all'infinito, mentre nella scultura è limitata a pochi decimetri.

Ma occorre rilevare una particolarità importante della pittura.

Quanto più il campo visivo d'un paesaggio è ampio, tanto più il pittore è costretto ad impicciolire le dimensioni rispetto alla realtà, e ciò non per una necessità materiale. Il ritratto o un insieme di figure — quando costituiscono il contenuto principale del quadro — possono essere rappresentati a grandezza naturale o maggiore, e s'hanno così le tele gigantesche delle Nozze di Cana di Paolo Veronese o quelle del Trionfo di Maria de' Medici di Pier Paolo Rubens. Ivi il paesaggio ha un'importanza secondaria o è limitato in profondità.

Ma quando il pittore vuol rappresentare un ampio paesaggio in sé, e concentrarvi tutta l'emozione pittorica, le di-

mensioni o meglio la scala dei rapporti, vien sempre grandemente impicciolita.

Non possiamo immaginare i paesaggi di Ruysdael, di Constable, di Corot, di Fontanesi ingranditi fino alle misure delle Nozze di Cana, sicché quanto appare in primo piano si trovi ad assumere dimensioni maggiori della realtà, o a lei uguali, come in una scena di teatro.

Se si effettuasse un tale ingrandimento, per rimediare al male fatto, bisognerebbe collocare il quadro così lontano, da ristabilire una riduzione dell'immagine, mediante la distanza e la prospettiva aerea, e ritrovare quell'imprecisione del dettaglio, che rende significativa la percezione, allontanando l'espressione dell'emozione dalla mìmesi del percepito, e rendendo più facilmente afferrabile quella sintesi di rapporti formali tra volumi, linee, spazi, toni e valori, che solo può procurarci l'emozione estetica.

Se la pittura è meno limitata della scultura nel suo campo visivo, ciò è perché il pericolo di cadere nella mìmesi è per il pittore assai meno immediato che per lo scultore. Una natura morta, degli arnesi, delle frutta o dei fiori diventano in pittura astrazioni in quanto assoggettati a rapporti stilizzati di valori e colori creati dalla luce interna del quadro, mentre nella riproduzione plastica non possono acquistare alcuna virtù espressiva d'emozione.

Se la scultura è lo sforzo della forma verso la vita, la pittura è quello del colore verso la luce.

VII.

La poesia, che s'esprime mediante il linguaggio, è la più mobile delle arti.

Ad ogni parola corrisponde nel pensiero un'immagine, che può essere risultato d'una percezione.

Ora, le sensazioni visive sono di gran lunga più numerose e varie di quelle fornite dagli altri sensi. La più parte delle cose di cui conosciamo i suoni o il gusto o l'odore o la consistenza ci sono note altrettanto bene e più immediatamente per la sensazione visiva, mentre di moltissime, per le quali questa è vivissima in noi, non ne conosciamo alcun'altra che vi corrisponda. Di guisa che, da siffatta naturale prevalenza, nasce un'abitudine mentale per cui, colla parola che designa una cosa, si rievoca nel pensiero per prima, come la più immediata, la memoria della sensazione visiva, l'immagine.

Naturalmente, quando si parla del tuono, ad esempio, per cui l'immagine visiva manca, si ridesta il ricordo della sensazione uditiva, se si parla di profumi di fiori, ugualmente quello della sensazione odorosa; ma, se si parla d'aranci o di pesci, l'immagine visiva si presenta prima di quella dell'olfatto, del gusto o del tatto, perché più sovente avviene di vedere che d'odorare, di toccare o di mangiare. Se si parla di temporali o di battaglie, l'immagini visive, per analogia, sorgono prima di quelle uditive del fragore.

L'associazione delle sensazioni è più stretta tra la vista e l'udito che tra la vista e gli altri sensi: ma anche lì la vista sembra primeggiare. Infatti è avvenuto che aggettivi propri d'immagini visive s'adoperino per sensazioni uditive: chiaro, cupo, brillante, alto, basso; quasi si volesse trovare un'immagine visiva del suono, mentre gli aggettivi propri delle sensazioni uditive non si adattano a quelle visive.

Per contrario, molti aggettivi propri di sensazioni del gusto, dell'olfatto o anche del tatto, come: dolce, amaro, soave, molle, duro, aspro possono essere adoperati indifferentemente per immagini visive o uditive, per degli sguardi o per delle sonorità musicali, ad esempio; mentre nessun epiteto d'immagini visive o sonore può adattarsi a sensazioni dell'olfatto, del gusto o del tatto.

Fatta dunque eccezione dei casi in cui, mancando l'imma-

gine visiva, s'evochi per necessità il ricordo d'un'altra sensazione, quasi ad ogni parola cui corrisponda nella mente un ricordo sensuale, risorge l'immagine.

Le parole poi che designano concetti astratti, alle quali pertanto non corrispondono ricordi sensuali d'alcuna specie, come: la coscienza, l'onore ecc., vengono dal linguaggio personificate, assumono nelle varie lingue il genere mascolino o femminino o neutro, come gli esseri animati, e sono nella corrente fraseologia trattate a pari di questi.

Il linguaggio ordinario ci presenta ogni cosa come un essere animato, mediante immagini visive. Quando si dice: il suono della campana annunzia ai fedeli ch'è giunta l'ora della preghiera, il suono della campana (sensazione uditiva) è rappresentato in forma d'uomo, di nunzio che parla ai fedeli, e l'ora della preghiera diviene una forma muliebre che ha percorso un lungo cammino. I due concetti sono espressi con due immagini visive, ed il pensiero è formulato stabilendo, mediante il verbo « annunzia », un rapporto tra le immagini.

Essendo il linguaggio fuori dello spazio, unicamente nel tempo, tutto vi è successione. I concetti, i vocaboli, nel loro succedersi, si raggruppano, legati o separati da rapporti determinati, e vanno suscitando le immagini visive, le quali, alla lor volta, s'associano o si dissociano, a seconda dei rapporti che si stabiliscono tra di loro, esprimendo i pensieri.

La grande abitudine fa sì che la mente non s'arresti più a contemplare una per una tutte le singole immagini evocate dal linguaggio. Si suole sorvolare per giungere al significato finale. Ma queste immagini esistono sempre in ogni linguaggio e ne costituiscono la base estetica. Per scorgerle tutte, occorre prescindere dall'abitudine contratta e scomporre ogni quadro nei suoi elementi, ponendo mente ad ogni trapasso, come si osservano le fasi d'un movimento rapido, mediante il cinematografo rallentato.

Poiché dunque il valore estetico del testo letterario è in

relazione alle immagini che evoca, è naturale che il poeta, il virtuoso del linguaggio, si sforzi di renderlo quanto più può pittorico, suscitando le immagini più efficaci, più eleganti e più espressive.

Narra Plutarco che Simonide di Ceo soleva definire la poesia *Zografia lalùsa*, pittura parlante. Più giusto sarebbe chiamarla a dirittura pittura parlata, poiché il poeta, esprimendosi mediante le immagini suggerite dalla parola, è un vero pittore del linguaggio.

Se non che, a differenza delle arti plastiche, la poesia non può fissare l'immagine, non può plasmarla in modo da farla apparire visibile al senso. Il poeta può solo suggerirla, suscitarla nella fantasia del lettore, che deve rappresentarsela secondo la sua qualità e la sua capacità.

Egli, insomma, a pari di qualsivoglia artista, s'esprime mediante una sintesi che il contemplatore scioglie e completa, inventando a tal uopo delle rappresentazioni sue proprie, suggerite dall'opera d'arte, ma a lei estranee in quanto inespresse.

Il poeta non può nemmeno arrestare l'attenzione su d'un'immagine per un tempo prolungato. Le immagini ch'egli foggia dileguano istantaneamente, sotto le sue stesse mani, come fantasmi inconsistenti, per cedere il passo ad altre che s'inseguono come le onde del mare, per frangersi alla loro volta e svanire.

Se la poesia, per il suo spirito immaginativo, si ricollega alla pittura, per la forma esteriore, per il materiale sonoro, si avvicina alla musica.

La forma prima di poesia è poesia cantata. Nell'arte europea, in due periodi, a due riprese troviamo la poesia essere una cosa sola con la musica, nascere confusa con questa: nell'antichità greca e nel Medio Evo, all'epoca trovadorica.

Per virtù della musica nacquero i primi ritmi che poi rimasero alla nuda poesia.

Ma, pur conservando la poesia letteraria degli elementi

musicali: di ritmo, di melodia e di sonorità, è da rilevare che, come il poeta non può plasmare le immagini che sorgono nella sua fantasia e presentarle — alla guisa del pittore — percepibili, ma deve contentarsi di suscitarle nel pensiero del lettore o dell'uditore, così egli non può, senza la musica, foggiare il ritmo e la melodia in modo tale da stabilirne i dati e renderli evidenti per tutti, ma deve contentarsi di suggerirli vagamente.

Il poeta può solo segnare gli accenti che determinano qualche carattere del ritmo: per esempio, nell'endecasillabo, ponendo gli accenti principali sulla sesta e sulla decima sillaba, egli stabilisce anche per la declamazione una specie di ritmo binario, ma, non avendo le sillabe parlate una durata determinata, ciascuna rispetto alle altre, è possibile dare al verso medesimo una varietà infinita di figurazioni diverse, pur osservando sempre quegli accenti.

Parimenti, la voce umana arrestandosi solo nel canto per un tempo determinato su d'una nota fissa, e percorrendo solo nel canto intervalli razionali e riconoscibili, il poeta non può, nella nuda recitazione e mediante gli accenti enfatici o segni d'interpunzione, ch'indicare vagamente le indispensabili inflessioni melodiche della voce, lasciandone la determinazione al sentimento del lettore.

Quanto al terzo elemento musicale della poesia, quello della sonorità (risultato delle diverse combinazioni — nel verso — di consonanti e di vocali) e degli effetti che possono trarsene d'assonanze, rime ad armonie imitative, egli corrisponde in qualche modo a ciò che in musica è il timbro strumentale e, nella sua manifestazione più magnifica, all'orchestrazione, ed a quello che nella pittura è il colorito. Quando il poeta persegue *de la musique avant toute chose*, egli somiglia a quei musici che vogliono il colore prima di tutto.

Ma i più smaglianti effetti musicali della poesia letteraria non sono che suggestioni mai divenute completamente per-

cepibili, e possono talora suggerire un'altra musica, ch'è al di là delle parole.

La prova di ciò è nel fatto che le più musicali poesie possono essere *musicate*, che cioè la musica che suggeriscono può essere espressa mediante suoni, così come le immagini visive suggerite alla fantasia del lettore possono venir plasmate da un pittore o uno scultore, mediante un quadro o una statua.

Se Roberto Schumann sovrappone la sua musica alla poesia di Goethe e di Heine, e Claudio Debussy a quella di Baudelaire e di Verlaine, e possono produrre così delle opere d'arte, ciò è perché veramente quelle poesie hanno virtù di suggerire una musica che non esprimono del tutto, come dell'immagini che non definiscono completamente.

VIII.

Abbiamo notato altrove la povertà delle percezioni uditive, paragonata alla varietà e ricchezza di quelle visive, ed abbiamo rilevato come pertanto, mentre le arti plastiche possono trovare ogni loro espressione nel riferirvisi, la musica non può estrinsecarsi mediante l'imitazione delle voci e dei suoni o dei romori naturali.

L'espressione musicale è tutt'altra, ed in certo senso opposta a quella dell'altre arti.

La scultura, la pittura e la poesia non possono comunicare emozioni se non attraverso le immagini. Per rendere la malinconia, uno scultore non può che plasmare le parvenze d'un volto umano nell'atteggiamento che assume quando l'animo è triste. Il pittore può fare altrettanto, ma può anche riprodurre una scena qualsiasi, il cui aspetto desti un senso

di tristezza. Il poeta suggerirà un'immagine simile, e potrà dire:

il pleure dans mon coeur comme il pleut sur la ville.

Ma il musico, Beethoven ad esempio, esprimerà col suo linguaggio l'essenza stessa di quello stato d'animo.

L'altre arti parlano, se così può dirsi, a dei sordi: non possono esprimersi che mediante immagini visive: la musica parla a dei ciechi: non può far vedere senz'altro le immagini.

Come la scultura rappresenta tutte le tragedie e le comedie della vita sulla scena della forma umana, nell'aspetto del nudo, così la musica le rappresenta sulla scena dell'animo umano. Per il musico non esiste la natura se non in quanto genera stati d'animo.

La musica può esprimere lo stato d'animo in sé, non i sentimenti che lo determinano; può esprimere gioia, tristezza, turbamento, pace, desiderio, beatitudine, ma non amore o odio o ammirazione o disprezzo, e vedremo in seguito per qual ragione. Tanto meno ella può esprimere le cause contingenti che determinano un sentimento od uno stato d'animo. Il musico, se vuol farle conoscere, deve ricorrere alla parola cantata, o a titoli o comentari.

Quando i compositori vogliono generare musicalmente delle immagini, si trovano a seguire un procedimento inverso a quello della poesia.

Nella poesia, le immagini suggerite determinano uno stato d'animo; la musica comunica stati d'animo che, mediante la parola, la visione scenica, titoli o note programmatiche, possono riallacciarsi ad immagini determinate.

Per esempio, il tema della spada nella *Valchiria* non è che uno squillo guerresco, che incita alla battaglia, espressione cioè d'uno stato d'animo marziale. Solo per le immagini provenienti insieme alla musica dalla visione scenica e dal testo poetico, può riallacciarsi all'immagine della spada.

Quando Schumann, con una semplice melodia, descrive il villano contento, la musica dà ancora uno stato d'animo: quello d'un'ingenua bonomia, che, per le parole del titolo, può rievocare quella tale immagine.

Solo fugacemente ed in via eccezionale la musica tenta riprodurre direttamente e, direi quasi, meccanicamente dei movimenti ch' evocano delle immagini; e vedremo in seguito con quali mezzi.

La possibilità d'unire la musica alla parola, di musicare una poesia o un drama, riposa appunto sul fatto che quella può esprimere direttamente lo stato d'animo evocato dalla poesia o dal drama a traverso il succedersi delle immagini. Una poesia appare tanto più musicabile quanto più determina uno stato d'animo evidente, e tanto meno, quanto più, col mutare delle immagini poetiche, risulta indeterminato o fugace lo stato d'animo.

La musica, essendo fuori dello spazio, e svolgendosi a pari della poesia unicamente nel tempo, avendo quindi per sola dimensione la durata, tutto in lei, come nella poesia, è successione. Ma, mentre il poeta deve continuamente rinnovare le immagini, che si frangono, appena formate, tra le sue dita, la musica, per esprimere uno stato d'animo, ha bisogno d'adagiarsi nel tempo. La poesia è un moto perpetuo, ha la mobilità del mercurio su d'un piano che oscilla, la musica procede maestosa, come un veliero sospinto dalla brezza marina.

Inoltre nella musica polifonica, per la pluralità dei suoni simultanei, è possibile che le diverse voci seguano fila differenti: è consentita cioè l'espressione contemporanea di due diversi pensieri, la sovraposizione, per così dire, di due diverse immagini, ciò che per la poesia è escluso.

È stata spesso definita la musica l'arte dei suoni. Ciò è altrettanto ingenuo quanto il definire la poesia l'arte della parola. Poiché, come abbiamo detto, la tecnica artistica con-

siste sempre nello stabilire dei rapporti tra i valori della espressione, la musica può definirsi l'arte d'esprimere emozioni estetiche, inventando e stabilendo dei bei rapporti tra i suoni.

Tale definizione vale non solo per la creazione musicale, ma per ogni forma interpretativa, la quale pertanto è anch'essa una forma di creazione [1]).

L'arte del pianista, del violinista, d'ogni altro strumentista, l'arte del cantore, del maestro di cappella e del direttore d'orchestra consiste appunto nel rendere un'emozione musicale (quella che par loro riposta dal compositore nella sua opera) stabilendo dei bei rapporti tra i diversi suoni.

I suoni in sé hanno un valore fisico, solo i loro rapporti ne hanno uno artistico, e l'espressione musicale nasce dal concorso di quattro specie di rapporti: ritmici, melodici, armonici e dinamici.

D'alcuni di questi elementi espressivi le tracce permangono, come abbiamo veduto, nella poesia letteraria: voglio dire del ritmo e della melodia. Del primo, essendosi nelle lingue moderne perduto il senso della quantità delle sillabe, non rimane alla poesia letteraria che il loro numero (per il ritmo propriamente detto) ed il cadere degli accenti tònici (per la figurazione). Della melodia, rimane nella poesia letteraria un certo andamento che risulta — nella declamazione — degli accenti enfatici ed interpuntivi, i quali determinano un necessario inalzarsi ed abbassarsi della voce, una specie di vago disegno melodico che, ove il verso venga musicato, vuol essere esaltato e reso evidente dalla linea musicale.

Conviene anche notare che, mentre nella monodia parola e musica possono equilibrarsi nel valore espressivo (come in

---

[1]) La differenza tra artista creatore ed interprete consiste unicamente in ciò che il primo inventa rapporti tra i valori dell'espressione, per comunicare liberamente la sua emozione, mentre il secondo inventa tali rapporti per comunicare la sua solo in quanto si sostituisce a quella originaria dell'artista creatore.

molte melodie gregoriane) e talora la parola può anche prevalere (come in certi recitativi secchi), la moderna musica polifonica, quando s'unisce alla parola cantata, predomina sempre nell'espressione. Perciò avviene che se la veste musicale è geniale, poco importa se la poesia è artisticamente nulla: l'opera d'arte è ugualmente viva. Se invece l'espressione musicale è insignificante, la più sublime ispirazione poetica non riesce a salvarla.

Uno stesso poema d'altronde può essere musicato da vari artisti in modi diversi: ne risultano tante opere d'arte che appaiono agli occhi di tutti autonome e viventi di vita propria, sebbene il testo poetico sia in tutte il medesimo. Si può dire veramente che, nell'unione della musica polifonica alla poesia, l'espressione musicale risulti un'opera d'arte completa in sé, che assorbe la poesia, fino a farla — come tale — sparire.

Questa ha varietà di dimensioni e di proporzioni, dispone, come abbiamo detto, di qualche effetto di sonorità, di colorito musicale, ma non conosce veri contrasti dinamici. L'arte della declamazione ha una dinamica, ma il verso in sé ha una beltà immateriale e, sussurrato a bassa voce o urlato a squarciagola, conserva sempre lo stesso valore poetico.

La dinamica invece è un valore assai importante della musica, e che la riavvicina all'arti plastiche. Lo scultore ed il pittore possono distribuire nel marmo o sulla tela la materia e le forme a loro piacere. Possono ripartirle simmetricamente nell'opera o ammassarle eccentricamente; possono renderle rade ed evanescenti o addensarle compatte, in modo simile a quello con cui il musico maneggia le sonorità.

Per la comunanza della dinamica nella musica e, particolarmente, nella pittura, come in musica si parla di coloriti, così in pittura si può parlare d'armonie e di tonalità. Veramente il contrasto dei timbri (che abbiamo visto corrispon-

dere alla fonica della poesia letteraria) si ricollega a ciò che in pittura è il giuoco dei colori.

Né è da meravigliarsi se la musica, quando tende a suggerire immagini visive, si serva prevalentemente di questo elemento che la riavvicina alla pittura.

Quando ella mira a ciò, può, a seconda dei casi, o imitare i motivi sonori che vi si collegano, o tentare d'evocare direttamente le immagini visive. Ebbene, a parte ove si tratti di fenomeni tipicamente uditivi (come il romore del tuono, il sibilo del vento o il canto degli uccelli) o quando i motivi ritmici abbiano una plasticità musicale in sé (come la corsa della locomotiva nel *Pacific* di Honegger, il quale peraltro afferma di rendere lo stato d'animo più che il romore) la musica preferisce per lo più evocare le immagini visive piuttosto ch'imitare i romori che le accompagnano.

Vediamo un esempio noto a tutti.

Nella scena della foresta del *Sigfrido*, la sola voce della natura che la musica evochi è il canto dell'uccello. Ma egli è siffattamente idealizzato dallo stile musicale da divenire una vera e propria melodia e non avere in alcun modo un carattere strettamente imitativo. Il motivo dei bassi da prima e dei violini poi rende molto più evidentemente l'immagine visiva del tremolare delle foglie che non il loro fruscìo, la sensazione uditiva.

Per suggerire immagini visive la musica può adoperare, a seconda dei casi, vari mezzi.

Uno consiste nel riprodurre ritmi e melopee che, nella nostra fantasia o nella nostra memoria, si ricollegano a certe immagini. Così, adoperando temi pastorali, che arieggiano a tipiche canzoni di pastori o contadini, si possono evocare aspetti della vita campestre che vi si collegano. Altre volte il folklore d'una regione offre i motivi per suscitare la visione: un ritmo di danza o di canzone spagnuola, russa o ungherese può bastare così a determinare uno scenario.

Ma un mezzo più meccanico ed esteriore consiste nel servirsi di dati ritmi o figurazioni.

Pur avendo per unica dimensione la durata, la musica, nella sua materia sonora, ci conduce ad ogni momento a dei rapporti di spazio. Sono questi che, nella vibrazione della corda o della canna, producono i diversi intervalli; questi che ci permettono di segnare e scrivere il suono.

Ogni determinazione sonora, come di tempo, è possibile solo mediante il riferimento a rapporti di spazio. E poiché, per produrre suoni diversi, occorre accorciare o allungare la corda o la canna, compiere cioè dei movimenti nello spazio, si finisce per collegare i suoni ai movimenti stessi e per vederli quasi spostarsi come le lunghezze che li producono ed i segni che li rappresentano.

Perciò il succedersi cromatico dei suoni dal grave all'acuto e viceversa si ricollega all'immagine visiva d'un salire e discendere nello spazio, e perciò si parla di suoni alti e di suoni bassi.

Dato ciò, è facile intendere come si possa imitare, col succedersi dei suoni, dei movimenti visibili.

Ma, per natura, la musica non comunica immagini determinate. È questa una prerogativa che le dà un posto a parte e delle possibilità uniche nell'arte.

Nella maggior parte della musica pura, non si riflette alcun'immagine di parvenze reali. Le visioni ch'ella suol suscitare sono fuori dello spazio; potrebbero chiamarsi paesaggi spirituali. Ivi lo spirito contempla lo spirito: le angoscie e i turbamenti, le paci ed i sorrisi hanno essenze puramente immateriali.

Ma la musica può anche non conservare più alcun riflesso umano ed apparire, giusta la concezione schopenhaueriana, quasi un mondo nel mondo, rivelandoci, a pari di certe invenzioni architettoniche, una bellezza formale puramente astratta.

IX.

Le arti che si svolgono nel solo spazio o nel solo tempo: scultura (architettura), pittura, poesia e musica sono nella loro essenza ideale arti in cui il bello è risultato unicamente ed interamente dello sforzo cosciente dell'ingegno artistico.

Ma ogni fenomeno d'arte che si svolga nel tempo e nello spazio insieme — la danza ed il drama in quanto rappresentazione teatrale — implicano non solo l'unione di più arti — musica e danza, arti plastiche e poesia o arti plastiche, poesia, musica e talvolta anche danza — ma esigono che il bello risulti di mescolanza di valori naturali ed artistici, sia ciò che si suole chiamare bello misto.

Tali arti implicano necessariamente il movimento e quindi l'intervento, quale dato creatore, del corpo umano, di macchinari, di luce artificiale ecc.

* * *

La danza pura, in quanto cioè non ha intendimenti scenici, si può dire sia la musica fatta scultura vivente. Alla musica ell'è indissolubilmente legata, esce dal suo grembo, diviene la sua anima visibile, ne canta ogni accento ritmico, ne rende ogn'inflessione patetica.

Dicendo che la danza è scultura vivente, intendo che divide con questa le limitazioni e le norme.

L'espressione dei sentimenti e dei pensieri è in entrambe concentrata nelle forme del corpo umano, raggiunta mediante il suo atteggiamento.

Nella danza, come nella scultura, tutto si compendia in una o poche figure le quali, viste da qualsiasi lato, debbono presentare una beltà plastica.

Non possiamo immaginare nella danza pura una moltitudine di persone che ballino contemporaneamente, ciascuna in modo diverso. Non sarebbe possibile afferrare e seguire l'insieme, senza che i singoli motivi espressivi andassero perduti.

Quando le figure sono numerose, debbono piegarsi ad eseguire una danza collettiva, ripetendo tutte insieme le identiche figurazioni. I movimenti e le pose perdono così ogni espressione individuale ed acquistano uno stile decorativo.

Avviene cioè per la danza quello che succede per la scultura, quando le figure umane o gli animali si moltiplicano, ridotti ad una decorazione architettonica uniforme: quando cioè le divinità, i leoni, i cani, le cariatidi si ripetono a schiera per gli spazi o sulle mura dei tempî o degli edifizi.

E, come la statua o il gruppo di scultura ha spesso per sfondo elementi architettonici, così la danza espressiva, concentrata in una o due figure può spiccare su quella collettiva, o, in altri termini, l'a solo o il passo a due può essere accompagnato dall'intero corpo di ballo.

Ma la danza, se ha delle limitazioni comuni alla scultura, per il suo apparire nello spazio, ha poi rapporti di maggiore intimità con la musica, di cui segue e riproduce il ritmo e gli andamenti nel tempo.

Accanto alla danza pura, la cui meta è la rivelazione scultoria dell'emozione lirica musicale, v'è quella che diremo drammatica. Un'azione tragica o comica può essere espressa mediante la rappresentazione coreografica.

Ora il drama capace di venir rappresentato mediante la danza, ha necessariamente delle limitazioni rese inevitabili dalla sua natura scultoria.

Dal punto di vista plastico, si può dire che se la danza pura (indipendente dalla visione scenica) segue i canoni della statuaria, quella scenica o dramatica osserva le norme del rilievo.

Essa si mostra allo spettatore da un solo lato, su di uno sfondo. Come nel basso ed alto rilievo è pertanto possibile l'apparire simultaneo di molte figure espressive diverse, impossibile nella danza pura e nella scultura piena.

L'unione di più arti comporta immancabilmente limitazioni determinate, oltre che dalle leggi dello stile, dall'intervento di fatti fisici quali valori espressivi: il corpo umano, stoffe, arnesi, macchine, luci, ecc.

L'addentrarci nell'esame degli innumerevoli problemi che ne derivano è impossibile nella nostra trattazione.

Essi cadono nel campo della stilistica e spettano alla critica d'arte costruttiva o contemplativa, non all'estetica in quanto scienza, ossia in quanto riconoscimento di fatti universalmente verificabili, riguardanti il bello.

Del pari, esula dalla nostra trattazione il riconoscimento o meno del valore estetico del cinematografo.

Giacché, mentre nella rappresentazione dramatica i valori non artistici in sé (il corpo umano, le luci artificiali ecc.) possono apparire coinvolti e fusi in un'unità artisticamente stilizzata, nel cinematografo, quale è oggidì, i fattori non artistici (paesaggi naturali, edifizi, animali, automobili, ferrovie ecc.) e quelli artistici (poesia, musica, recitazione, danza ecc.) ci appaiono attraverso sovrapposizioni di riproduzioni meccaniche. Pertanto, a seconda che si attribuisca una preponderante importanza ai valori in sé artistici o a quelli naturali, mimetici o meccanici, il risultato finale può apparire ai diversi contemplatori indifferentemente opera d'arte o divertimento.

Ma dobbiamo notare che, se nella danza e nel drama il bello ci appare in forma di bello misto, in loro ritroviamo tuttavia arti pure o arti libere (di contro ai fenomeni d'arte aderente od applicata, che considereremo in seguito) in quanto hanno di mira unicamente l'espressione del bello, suscitare cioè il desiderio e la gioia della pura contemplazione.

* * *

S'è detto da alcuni filosofi che il campo dell'arte è quello del possibile o del verosimile. Ciò è inesatto, perché nessun artista si preoccupa di rispettare siffatte limitazioni. Tutta l'arte connessa con la mitologia è in sé uno sforzo verso l'inverosimile e l'impossibile: la musica e la danza possono apparire non inverosimili ma assurde a dirittura, in quanto, invece di servirsi della favella per esprimere stati d'animo, ricorrono allo stropiccio delle corde ed agli sgambetti. La pittura e la scultura sono sempre false ossia impossibili rispetto alla realtà: la poesia è tale in quanto illogicamente attribuisce un'anima a cose inanimate: tutto è lecito pur di raggiungere la beltà.

La verità e la verosimiglianza in sé, non hanno alcun valore né alcun'importanza per l'artista; egli non ricerca delle conoscenze, che non son tali se non sono vere, ma non è artista se non in quanto inventa alcunché di mai conosciuto o immaginato, che susciti l'emozione estetica. Ed abbiamo notato come la tecnica di ciascun'arte abbia appunto per presupposto e per delimitazione la necessità di rifuggire dalla riproduzione o l'imitazione del reale, ossia del vero.

Che non solo l'impossibile e l'inverosimile, ma perfino l'assurdo siano consentiti all'artista è provato d'altronde da tutte le espressioni d'arte che ricercano il comico, e sopratutto dalla caricatura.

Abbiamo visto come il ridicolo entri in iscena coll'apparire dell'uomo e consista nell'inferiorità d'una persona che risulta evidente rispetto alla mediocrità.

Ora l'artista, immaginando e sottolineando una deformità, dà appunto una dimostrazione *per absurdum* della bellezza. La caricatura ed il comico sono sempre la rappresentazione d'una specie d'assurdità.

Le sfumature di questo modo d'esprimersi sono infinite nell'arte. Dalla più sottile e quasi impercettibile ironia, all'umorismo più velato, dalla bonomia appena comica, alla caricatura più sferzante, all'epigramma più caustico.

Insomma l'arte pura si chiama libera appunto in quanto non v'è alcuna restrizione alle possibilità d'invenzione, all'infuori dei limiti della fantasia dell'artista.

Abbiamo veduto come le anella della catena della causalità passino nella vita umana continuamente dal campo materiale o naturale a quello spirituale e viceversa, e ciò anche nei riguardi dell'arte in quanto fatto storico. Una malattia può troncare a metà o alterare la creazione d'un'opera, un incendio distruggerne colla materia la spiritualità. Ma, finché l'atto inventivo o creativo perdura e lo si considera in sé, le anella della catena della causalità che determinano nel suo insieme e nei suoi dettagli l'invenzione dell'opera rimangono tutte nel campo puramente spirituale della fantasia e della critica costruttiva e quindi non sono soggette a leggi fisiche: tutto il concepibile e rappresentabile mediante lo stile artistico dell'autore diviene ugualmente possibile e vero.

Abbiamo distinto diversi momenti dell'espressione artistica, secondo che la gioia della contemplazione nasca da percezioni, da immaginazioni ideali, da sentimenti o dalla virtù estetica dell'espressione in sé: ora dobbiamo notare che i risultati di questi diversi momenti della creazione artistica, in quanto opera d'arte, sono per il contemplatore ugualmente delle astrazioni e delle realtà percepibili, di modo che il fatto realmente percepito o il fantasma idealmente immaginato, la persona storicamente vera o quella inventata appariscono ugualmente astratti ed ugualmente percepibili nell'opera d'arte. Tra vero e falso, possibile ed impossibile, verosimile ed assurdo non v'è più differenza.

I Budda e le Isidi, gli Apolli e le Veneri, i Vodan e le Valchirie, i Sigfridi ed i Persei, le Parche e le Grazie, gli

Achilli e i Diomedi, gli Abrami e i Giacobbi, i Mosè ed i David, gli Angeli e gli Arcangeli, le Vite e le Morti, le Fame e le Castità, le Adultere ed i Lazzari, i Santi ed i Beati, le Scerazade e gli Arum-el-Rascìd, i Leoni decimi ed i Giulii secondi, i Carli quinti ed i Franceschi primi, i Filippi quarti e gli Spinola, gli Attila ed i Teodorici, le Laure e le Beatrici, le Francesche da Rimini ed i Conti Ugolini, le belle Simonette e le Lucrezie Borgia, i don Chisciotti ed i Don Giovanni, gli Amleti e gli Otelli, le Desdemone e le Giuliette, i Figari ed i Cherubini, i Torquati Tasso e le Eleonore d' Este, i Faust e i Guglielmi Tell, le Carlotte e le Lilì, i Don Rodrighi e le Lucie, i Capitani Fracassa e le Maupins, i Rabagas e le Margherite Gautier, le Monne Vanne e le Melisende, le Giovanne d'Arco e le Cleopatre, i Radamès e le Carmen.... turbinano tra anonimi magistrati e capitani, birri e soldati, cortigiane e cavalieri, villani e mendicanti, filosofi ed alchimisti.

Che importa all'artista o al contemplatore se una di queste figure ha veramente vissuto nei tempi andati? Per loro la sua esistenza è uguale a quella delle altre, uscite o trasformate dalla fantasia dell'artista. Finché vive in un'opera d'arte, una creatura qualsiasi, storica o immaginaria ch'ella sia, è sempre presente.

Per l'arte non v'è futuro né passato. Finché un'opera d'arte esiste e v'è un solo animo umano per comprenderla, ell'è per esso presente. Non v'è arte passata se non quella che ha naufragato nella notte dei tempi: è passata la pittura di Polignoto e la musica di Pindaro, o quella che per noi non esiste: quella che ci appare falsa.

Per la storia un'opera d'arte appartiene ad una data epoca, è anteriore o posteriore ad un'altra, ma nei riguardi della beltà tutte sono coetanee, tutte sono ugualmente immobili nel presente.

I vari stili non sono che le fogge diverse del vestire, che

posson sempre mutare col succedersi dei tempi. Ma la vita non è riposta nella camicia che s'indossa: sì nello spirito che anima il corpo.

L'essenza dell'arte è stata e rimarrà sempre lo sforzo cosciente dell'ingegno umano nell'invenzione del bello. La gioia della contemplazione estetica che l'artista ha provato è imprigionata nell'opera sua: finché questa esiste, quella gioia dura.

X.

Abbiamo fin qui considerato l'arte nelle sue manifestazioni pure, ossia in quei fenomeni che non risultano se non dallo stimolo spirituale dell'uomo ad esprimere e comunicare l'emozione estetica. Vedremo in seguito i rapporti che corrono tra altri valori spirituali e questa gioia nella pura contemplazione.

Prima è d'uopo considerare tutti quei fenomeni che non sono risultato unicamente d'uno sforzo cosciente dell'ingegno umano verso l'invenzione del bello, che hanno cioè una mira non estetica in sé, ma che per un qualche aspetto estraneo allo scopo cui tendono, possono destare il desiderio e la gioia della pura contemplazione.

* * *

L'arte è così mescolata ad ogni aspetto dell'attività umana, che si può dire se ne trovino i riflessi in ogni manifestazione della vita intellettuale e pratica.

Gli artisti sono creature che circolano ed hanno contatti con ogni altra categoria di persone: grandi e piccoli, veri e falsi s'agitano per lo più, per attirare su di loro l'atten-

zione delle folle, per raggiungere la notorietà: i non artisti hanno tutti immancabilmente la convinzione di saper riconoscere il bello: convinzione fondatissima scientificamente, poiché il bello è appunto per ciascuno quanto gli procura la gioia della pura contemplazione.

In quasi tutti è il desiderio di cercare negli arnesi d'ogni genere che servono a soddisfare le necessità e le comodità del vivere civile un aspetto che soddisfi il proprio gusto. Ed in molti casi è assai difficile delimitare ove il gusto cominci ad essere vera emozione estetica e quando cominci a degradare verso un edonismo puramente sensuale.

La foggia del vestire, dell'acconciarsi, del muoversi viene più o meno curata in vista di produrre un effetto che in qualche caso può raggiungere la gioia della pura contemplazione. Il modo di disporre i mobili, le luci, le stoffe, i quadri ecc. nelle dimore cerca pure lo stesso risultato.

Arnesi e mobili d'ogni genere possono, per la loro architettura o i loro ornamenti, acquistare valore d'opere d'arte ornamentale: gli artigiani loro autori raggiungere una fama paragonabile a quella degli artisti, le loro opere ottenere prezzi che si avvicinano a quelli delle creazioni d'arte pura.

I prodotti dell'architettura non possono essere considerati che come opere d'arte applicata. L'architettura è necessaria non solo a costruire edifizi e monumenti, ma lo è ugualmente a foggiare mobili, arnesi, strumenti d'ogni sorta, armi, stoviglie, gioielli, ecc. Ella potrebbe apparire arte pura eccezionalmente nel disegno d'edifizi od arnesi destinati solo a suscitare emozioni estetiche. Ma tali edifizi e tali arnesi si può dire che non esistano. A volte tempî, monumenti civili o funebri, giardini, fontane ornamentali, cofani, gioielli ecc. possono avere l'intento preponderante di generare col loro aspetto emozioni spirituali o estetiche, ma la fantasia dell'artista rimane sempre in parte vincolata a criteri che esulano dalle pure esigenze stilistiche, imposti da necessità pratiche.

Una stazione ferroviaria, un ospedale, un teatro, una scuola sono destinati ad usi determinati, come le tavole, le sedie, i ventagli, le zuppiere; e l'opera dell'architetto, nel tracciarne le linee, non può consistere che nel piegarsi a quest'esigenze con la miglior grazia possibile e con la più sentita rispondenza tra l'aspetto ch'egli dà agli edifizi ed agli arnesi e lo scopo cui sono destinati.

L'architettura è per natura un'arte applicata, una scultura ornamentale decorativa. Essa potrebbe divenire e diverrà forse un'arte nuova il giorno in cui l'artista sia chiamato non a disegnare un singolo edifizio isolato tra un contorno eterogeneo, ma a costruire qual'opera d'arte un'intera città o plasmare un'intera regione. Ov'egli possa disporre delle grandi linee che vanno fino all'orizzonte, sconosciute finora all'architettura, e di motivi tracciati sull'aree immense, con le grandi masse. Ove gli elementi decorativi risultino dalla dinamica degli edifizi, delle piazze, delle vie, dei giardini, per fare che la città apparisca un'opera d'arte in sé, nel suo insieme, in vece di conservarsi una riunione più o meno fortuita d'edifizi eterogenei.

* * *

L'opera d'arte aderente o applicata o decorativa si distingue dunque dall'opera d'arte libera o pura inquantoché, mentre questa non ha mai altra ragion d'essere né altra mira né altro valore all'infuori del produrre l'emozione estetica nel contemplatore, quella ha sempre una sostanza non artistica in sé, che serve ad uno scopo diverso da quello di produrre tale emozione.

Una Sinfonia di Mozart, una statua di Donatello a cosa servono se non alla gioia di contemplarle? Ma una tavola di

Riesener, una seggiola di Jacob, una fruttiera d'Orazio Fontana, un violino di Stradivario sono ideati e destinati non solo per destare il desiderio della contemplazione, ma soprattutto per sostenere o racchiudere cose, per dar modo di sedersi, per contenere delle frutta o per produrre dei suoni.

Pertanto tali cose, anche quando prive di pregi artistici, conservano ugualmente il loro valore intrinseco di mobili, utensili, strumenti. Una tavola anche se per niente bella a vedere serve ugualmente bene a sostenere arnesi, una sedia non leggiadra, a sedersi, un brutto violino, a sonare; ma i prodotti dell'arte pura, ove manchino al loro scopo di suscitare l'emozione estetica, non hanno più alcun valore intrinseco. A cosa serve una musica che pare cattiva, o una poesia che sembra insulsa? Risultano inutili afflizioni per l'umanità.

* * *

La pittura ha molte applicazioni pratiche nel fornire ornamenti e disegni per stoffe, tappeti, stoviglie ecc., richiami di pubblicità destinati ad attrarre l'attenzione delle genti mediante figure colorate, illustrazioni di giornali e riviste d'ogni genere.

Anche la musica offre esempi d'arte aderente o decorativa.

Si può dire ch'ella, qual'arte pura, esiste solo per un numero assai limitato di persone, mentre la più parte degli uomini non la conosce se non per l'abitudine d'udire dei suoni mescolati alle ricorrenze più svariate della vita, per il fatto ch'ella è divenuta compagna usuale di funzioni patriottiche, civili, religiose o famigliari (inaugurazioni, riviste militari, processioni, nozze, banchetti ecc.) e d'ogni sorta di divertimenti: gare di boxe, di calcio, cinematografi, teatri di varietà ecc., senza parlare delle danze mondane.

Ora, in tutte queste occasioni, la musica non può avere

grandi ambizioni artistiche. Ella deve subire imposizioni tiranniche: quella di servirsi di limitati e talora determinati mezzi sonori, quella di secondare coi ritmi, colla durata e col carattere melodico, certi movimenti muscolari collettivi, e soprattutto poi di riuscire gradevole ad una riunione di persone convenute per ricercare emozioni di tutt'altra natura che musicali.

Malgrado ciò, vi sono marce, canzoni, danze che non mancano di qualità espressive, ed hanno un certo pregio estetico, sebbene non possano considerarsi alla stregua dei prodotti dell'arte pura. Difatti quella che si chiama musica varia o leggera è riconosciuta anche dalle convenzioni internazionali sui diritti d'autore come una categoria speciale di musica, distinta da quella pura che si suol denominare seria.

E d'altronde, nella grande quantità di musica didattica — d'esercizi e studi per i vari strumenti e per le voci — vi sono pagine non scevre di pregi formali, quando s'abbia presente il fine principale — che può dirsi meccanico — cui sono destinate.

Del pari la mimica (ch'è una specie di danza ornamentale o applicata) entra in parte, com'elemento decorativo, negli esercizi ginnici o militari e nella più parte degli *sports*. La forza unita alla destrezza ed all'agilità può avere una sua beltà plastica che la scultura di tutte l'epoche ha sovente riprodotto e la poesia talvolta esaltato. Si può aggiungere che una mimica speciale — quale motivo espressivo e decorativo — faccia parte dell'arte dell'oratore e del direttore d'orchestra.

La danza ha poi un'applicazione in alcune cerimonie religiose di popoli orientali o selvaggi, ove le figurazioni collettive mirano non già ad un risultato prevalentemente estetico, ma soprattutto a generare, coll'esaltazione ritmica, un'estasi orgiastica religiosa. Un esempio tipico è quello dei così detti dervisci danzanti.

Inoltre ha un'applicazione comunissima nelle danze mondane.

Queste non hanno un intendimento artistico puro, tutt'altro. Mentre la danza, in quanto arte pura, è la rivelazione plastica della musica, ne rende cioè con gli atteggiamenti e le mosse ogn'inflessione ritmica e patetica, sicché varia necessariamente col mutare della linea melodica, di modo che due diverse melodie non comportano mai la medesima espressione plastica, nelle danze mondane le figurazioni — limitate unicamente o prevalentemente ai passi, ossia ai movimenti delle gambe — si ripetono indifferentemente su qualsiasi melodia d'un'uguale formula ritmica.

Malgrado quest'assurdo della danza applicata.... alla stupidità mondana, è possibile talora raggiungere una certa grazia ed una certa beltà.

La danza può avere inoltre applicazioni speciali educative, quali la ginnastica ritmica di Dalcroze.

Il teatro non presenta vere forme d'arte decorativa o applicata.

Il drama « a tesi », che si propone di risolvere problemi morali o sociali o filosofici, finché è un'opera d'arte e riguarda l'estetica non può che mirare in ultima analisi a raggiungere una data beltà.

Tutto al più si possono considerare come prodotti d'arte applicata alcune sacre rappresentazioni di carattere popolare, nelle quali lo svolgimento dramatico non è che una riproduzione ingenua di scene della Storia Sacra o di vite di santi, suscitata da un'emozione religiosa e destinata soprattutto a comunicarla. Sono queste l'ultime discendenti di quelle cerimonie, che un tempo, dal culto dionisìaco, diedero origine al drama greco, e che nel Medio Evo, dal culto cristiano, condussero al rifiorire del teatro moderno.

XI.

Scultura, pittura, musica, danza sono arti che hanno un loro linguaggio speciale, direi quasi artificiale, ossia un linguaggio ch'è fuori dell'uso comune. Dal sommo artista all'infimo amatore, chiunque canta o suona, disegna o colorisce una tela, scolpisce una figura o rende con le pose ed i movimenti delle membra il sentimento d'una musica, non può aver di mira che raggiungere la beltà, sia in forma d'arte libera che aderente. Inventare dei rapporti nuovi tra le linee e tra i colori, tra i volumi e le linee, tra i diversi suoni o tra le pose ed i moti delle membra non è la maniera normale ed usuale dell'essere umano per comunicare coi suoi simili.

Ma stabilire rapporti tra le parole per manifestare pensieri e sentimenti è il mezzo comune a tutti per esprimersi praticamente, senza mirare affatto a suscitare l'emozione estetica.

Il linguaggio in sé è un fatto naturale, come il ruggito del leone, che può in alcuni casi, a pari d'un corpo umano, suscitare eccezionalmente in sé il desiderio della contemplazione, ma che il più delle volte mira e serve soltanto a comunicare il pensiero o il sentimento di chi parla alle persone cui egli si rivolge.

Ora, servendosi la poesia, come mezzo d'espressione artistica, del linguaggio, ch'è contemporaneamente fatto naturale usato da tutti per farsi comprendere dai loro simili, e strumento dello scienziato per formulare i suoi giudizi, è assai difficile sceverare chiaramente la vera essenza dell'arte, considerandola dal punto di vista letterario. Non pochi filosofi, per esser unicamente dei letterati hanno mosso nelle loro deduzioni dal considerare principalmente la letteratura, e sono caduti in confusioni che appaiono evidenti quando le loro conclusioni si riportino alle altre singole arti.

Così Benedetto Croce, intitolando il suo libro *L'estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, dà chiaramente ad intendere che le sue teorie sono unicamente basate sull'esperienza letteraria e particolarmente quella di storiografo: giacché che cosa ha mai da vedere la linguistica generale con la pittura, la scultura, la musica, o la danza? [1]). Egli parla del resto del musico come di colui che « accorda i toni » ciò ch'equivale a chiamare oggi un patologo « sacerdote d'Esculapio ».

Praticamente la percentuale di coloro che di quando in quando si dilettano di rendersi pittori, scultori, musici, in quanto tracciano dei disegni o intagliano un pezzo di legno o cantano una romanza, nell'insieme d'un popolo, è assai bassa. Ma scrittori e narratori lo sono immancabilmente tutti. Relativamente poche persone studiano il linguaggio pittorico, scultorio, musicale, della danza, ma tutti sono per legge tenuti ad apprendere nelle scuole le regole dello scrivere e del parlare, di servirsi cioè di quel linguaggio usato al tempo stesso dal poeta per comunicare la sua emozione estetica.

Pertanto la più gran parte delle manifestazioni del linguaggio sia parlato che scritto serve ad esprimere una verità, o una falsità, senza preoccuparsi di generare emozioni estetiche.

Finché si rimanga nel campo rigorosamente sperimentale, è facile definire la verità, come si può definire la bellezza. Essa è la precisa enunciazione del realmente percepito o di rapporti d'astrazioni, la cui negazione risulta inconcepibile. La precisa enunciazione del realmente percepito è la cono-

---

[1]) Il linguaggio non è fenomeno artistico se non in quanto chi l'adopera mira a generare l'emozione estetica — sia come poesia pura che aderente o decorativa. Altrimenti il linguaggio umano è fenomeno naturale a pari del canto dell'uccello, del grugnito del maiale o del raglio dell'asino, e può alcune volte apparire bello quale fenomeno estraneo all'arte — come un bell'animale o un bel tramonto — ma per l'ordinario risulta privo di qualsiasi valore estetico.

scenza storica, e quella di rapporti tra astrazioni, la cui negazione risulta inconcepibile, è la conoscenza logica.

Ora quel che si suole chiamare comunemente storia, ossia il racconto d'avvenimenti politici, biografici, artistici ecc. non costituisce un'attività dello spirito a sé, ma è necessariamente compresa nel concetto di storia in quanto enunciazione precisa di tutto il realmente percepito.

Necessariamente ogni enunciazione precisa d'un fenomeno realmente percepito è verità storica, anche se per lo più non memorabile.

Si chiama storia naturale il complesso di conoscenze che abbiamo di mineralogia, botanica, zoologia, fisica, geografia ecc. appunto perché i giudizi di quelle scienze sono precise enunciazioni di quanto è stato realmente percepito e registrato nella memoria umana, rispetto dati ordini di fenomeni. Questi fenomeni è possibile percepirli novamente in quanto si rinnovano o durano sempre, mentre in altri casi non possiamo che riferirci alla memoria di percezioni avvenute in un dato momento, in quello cioè in cui i fenomeni si sono manifestati una volta per non ripetersi mai più.

Contro la verità storica si può peccare in due modi: o con l'imprecisione o falsità dell'enunciazione o con l'aberrazione della percezione. Esistono quindi due forme di falsità: la menzogna e l'errore: la prima è voluta e cosciente, il secondo è inconsapevole.

È innegabile che in molti casi la memoria del realmente percepito o la sua enunciazione o la sua documentazione siano imprecise o insufficienti in sé a darci la conoscenza sicura: in tal caso lo storico è costretto ad interpretare questa memoria, quest'enunciazione o questa documentazione, mediante congetture ed ipotesi le quali possono anche risultare o apparire dubbie e discutibili, ma è innegabile anche che lo storico (se tale egli è veramente) ha immancabilmente di mira la ricerca e la precisa enunciazione della verità quale può a tutti appa-

rire, ossia la conoscenza scientifica, mentre ciò che muove lo spirito dell'artista nel compimento della sua opera è la ricerca della beltà espressa a traverso il suo stile, ossia l'invenzione artistica.

Così un trattato di logica, d'algebra, di meccanica razionale avranno di mira la precisa enunciazione di rapporti d'astrazioni la cui negazione risulta inconcepibile, ossia la verità logica.

Ora qualsiasi opera scientifica, che mira a raggiungere la verità, può presentare, pel modo con cui la sostanza o il contenuto scientifico, ossia la verità, è espressa, dei pregi formali ch'in sé suscitino l'ammirazione e il desiderio della contemplazione; ma ciò non vuol dire ch'una storia o un trattato d'algebra possano però divenire opere d'arte, se non aderente o decorativa. Come una sedia o una tavola possono esser dei bei mobili, ma rimangono sempre dei mobili, così un trattato d'algebra, anche se scritto ammirabilmente, rimarrà sempre opera scientifica, in quanto mira all'enunciazione d'una verità e non all'espressione d'un'emozione estetica.

Alla verità scientifica sia storica che logica si può giungere mediante l'analisi e la deduzione o direttamente mediante l'intuizione.

Newton ha, secondo la leggenda, intuito la legge della gravitazione universale e Le Verrier l'esistenza del pianeta Nettuno, osservando l'alterazioni della velocità con cui il pianeta Urano percorre la sua òrbita. Ma l'intuizione porta immancabilmente alla conoscenza d'un fenomeno o d'un rapporto d'astrazioni preesistente, all'infuori dell'io pensante, al momento del conoscimento.

Quando si dice che l'arte è intuizione s'è obbligati a servirsi di questa parola non come d'un termine rigorosamente definito e nettamente differenziato da ogni altro, ma come d'una bandiera atta a coprire ogni sorta di merci.

Se s'afferma ch'un trattato scientifico è senz'altro opera

d'arte, si può anche ammettere che un'opera d'arte sia risultato d'un'intuizione. Ma, che cosa intuisce una ballerina che danza sulla scena d'un teatro d'opera, o Giovanni Sebastiano Bach quando compone una fuga? Preesistevano forse la danza della ballerina e la fuga di Bach all'infuori dell'invenzione degli artisti, e sono conoscenze intuitive come la legge della gravitazione universale o l'esistenza del pianeta Nettuno?

Perché il Giulio Cesare di Shakespeare, il Cinque Maggio di Manzoni, la Sinfonia pastorale di Beethoven o la Primavera di Botticelli possano apparire quali « forme aurorali del conoscere » bisogna considerarli non com'espressione d'emozioni estetiche provate dagli artisti dinanzi ai fenomeni cui si riferiscono, ma com'opere scientifiche: quali documenti storici o trattati di storia naturale: ma chi può esser indotto a ciò?

Al pari dei trattati scientifici, le orazioni, le lettere, le memorie, i documenti d'ogni genere possono avere, pel modo con cui gli argomenti sono presentati e per lo stile letterario, un interesse estetico. Platone e Senofonte, Demostene e Lisia, Erodoto e Tucidide, Cicerone e Quintiliano, Tito Livio e Tacito, Guicciardini e Machiavelli, Montaigne e Bossuet, pure non mirando ad essere dei poeti, possono apparire, per il loro stile, degli artisti. Si può trovare nei loro scritti una beltà paragonabile a quella che può rendere esteticamente mirabili una spada, uno scudo, uno scrigno, uno specchio. Ma anche allora, uno scrittore non può apparire artista se non in quanto inventa dei rapporti nuovi tra i valori dell'espressione letteraria, che suscitino in chi li percepisca la gioia della contemplazione, non mai per le conoscenze (ossia memorie di rappresentazioni) che rivela: l'arte rimane sempre pura invenzione. Pertanto la definizione che abbiamo dato sia dell'arte che dell'opera d'arte libera conserva il suo valore nei riguardi dell'arte aderente. La differenza è che nella prima il contenuto mira unicamente a destare l'emozione estetica, mentre

in questa esso ha altri scopi, per cui l'opera d'arte rientra nelle categorie di quelle che hanno un valore solamente formale.

Vi sono gradazioni quasi infinite nelle dosi in cui i due elementi: quello sostanziale estraneo all'arte e quello formale artistico, si compenetrano in un'opera letteraria.

Molte delle vaste produzioni d'arte pura (ad esempio romanzi ed in alcuni casi ampi poemi) possono divenire in qualch'episodio opere d'arte aderente. Così le dispute su teorie sociali ed agricole in *Anna Karenine* o in *Guerra e Pace* di Tolstoi, lo stesso Canto VII del Paradiso di Dante, il Catalogo delle navi nell'*Iliade*.

A volte invece l'intento artistico prende il sopravvento su quello scientifico. Così le Georgiche di Virgilio, più che un trattato d'agricoltura scritto bellamente, risulta un vero poema d'argomento rustico. Ed in ogni letteratura si noverano scritti in cui l'argomento non è che un pretesto per sfoggiare dovizie stilistiche d'ogni sorta.

Ma ciò avviene per tutte le arti decorative. Quante volte, in un arnese (un mobile, una scatola, un ventaglio) il criterio artistico ha tanto preoccupato l'artefice da rendere quasi nulla la sua utilità, sicché esso finisce per essere destinato più per il piacere degli occhi che per servire ad altro?

XII.

S'è molte volte ripetuto che l'arte è il regno del sentimento.

Ora i sentimenti umani non hanno una continuità né una consistenza in sé, quali emozione: sono una sintesi astratta che l'intelletto foggia ravvicinando i diversi stati d'animo simili, che sorgono ed accompagnano certe rappresentazioni.

Per esempio, l'amore e l'odio non perdurano uguali in un animo umano. Per turbato ch'egli possa essere da tali passioni, occorre che nel pensiero si riproducano le rappresentazioni dei fatti che hanno dato origine a quegli stati d'animo, perché si rinnovi il turbamento. Chi crede amare od odiare, mentre attende ad una complicata operazione aritmetica o traduce una lettera in altra lingua, mentre cioè il suo pensiero è occupato per modo che quelle tali rappresentazioni non tornino alla memoria, non ama e non odia.

Se si parla d'un amore che dura a lungo, ciò significa che gli stati d'animo di desiderio della persona amata ecc., si riproducono di sovente per un certo lasso di tempo, in quanto frequente è il rinnovarsi di rappresentazioni riferentesi a quella persona e che determina quei diversi stati d'animo, raggruppati poi dal pensiero nella sintesi astratta d'un unico e diuturno sentimento.

Ma nessun'arte può esprimere direttamente il sentimento quale sintesi astratta pensata. La musica può solo rendere direttamente quei singoli stati d'animo, la poesia non può riprodurli se non rievocando le immagini che li hanno suscitati nel poeta (o nel personaggio che la sua fantasia ha foggiato e sostituito al suo *io*): la scultura e la danza non possono rappresentare che il riflesso degli stati d'animo sugli atteggiamenti espressivi del volto o del corpo, la pittura ugualmente finché riproduce una figura, o altrimenti deve rievocare l'immagini, in quanto determinano lo stato d'animo. L'architettura quale paesaggio scolpito, simbolicamente fa altrettanto.

Ma la rappresentazione artistica del sentimento non implica che l'artista al momento in cui l'esprime provi lo stato d'animo che riproduce, né che tale stato d'animo si comunichi al contemplatore.

Il dolore, ossia i vari stati d'animo dolorosi di Leopardi o di Chopin, dagli stessi artisti venivano puramente contem-

plati, ed, in quanto trovavano un'espressione artistica, si tramutavano in gioia della pura contemplazione. Pertanto lo stato d'animo che si comunica al contemplatore non è il dolore quale stato d'animo penoso originale, ma in quanto s'è trasformato in pura gioia della contemplazione nell'animo dell'artista, e come tale è stato espresso.

Nel leggere le *Ricordanze* o nell'udire l'undecimo Notturno noi non soffriamo; non possiamo provare che la gioia della pura contemplazione.

Così quando Sofocle ci mostra la tortura d'Edipo o Shakespeare quella di Re Lear, noi vediamo quelle tragedie a traverso la gioia della contemplazione provata ed espressa dall'artista, che, come tale, è sempre di fronte al sentimento puro contemplatore.

Chi andrebbe a teatro a ricercare delle sofferenze? È innato nell'uomo il desiderio della gioia e di sfuggire per quanto è possibile al dolore.

Chi ascolta il *Tristano e Isotta* non è però invaso dalla passione erotica, chi ode la marcia funebre della *Sinfonia eroica* non sente il dolore per la morte d'un essere caro: entrambi provano unicamente la gioia nella pura contemplazione di stati d'animo, rappresentati dall'invenzioni degli artisti.

Questa è la base di quella virtù purificatrice della tragedia di cui parla Aristotele come *catarsi* e che i filosofi moderni hanno a ragione riconosciuto ed esteso a tutta l'arte. Ogni sentimento, ossia ogni stato d'animo, anche il più truce o il più penoso si tramuta in gioia, una volta espresso e contemplato mediante un'opera d'arte.

Per essere più precisi, possiamo dire che la catarsi risulta da due fatti:

I. – che chiunque percepisca un fenomeno artistico automaticamente ed immancabilmente dimentica ogni turbamento egoistico, al momento in cui diviene puro contemplatore;

II. – che, qualsiasi stato d'animo doloroso, in quanto espresso nell'opera d'arte, si tramuta in gioia.

Pertanto l'arte è in sé fuori del dolore e, come suol dirsi, purifica le passioni.

* * *

Per essere l'arte fuori del dolore, ella è al di là della morale.

Manzoni, la cui morale e fede cattolica di uomo traspariscе in tutta la sua opera, in quanto artista, ha dipinto Don Rodrigo come il Cardinal Borromeo: essi appaiono artisticamente uguali, ossia le loro immagini possono suscitare ugualmente, a traverso l'opera d'arte, il desiderio e la gioia della pura contemplazione.

Verlaine in *Parallèlement* e nella *Bonne Chanson* rispecchia due moralità quasi contrarie e pure artisticamente equivalenti, Goethe del pari in *Arminio e Dorotea* ed in *Affinità elettive.*

Nello spirito umano, il bello, il vero ed il buono sono entità tra loro indipendenti.

Per la scienza, il bello ed il buono non hanno alcun valore, se non in quanto implicati nell'enunciazione precisa del realmente percepito e di rapporti d'astrazioni la cui negazione risulta inconcepibile. Per l'arte, per lo studio cosciente d'inventare opere le quali appariscano unità in sé perfette, che suscitino nella loro interezza ed in ogni lor parte il desiderio della pura contemplazione e la gioia in essa contemplazione, il vero ed il buono non hanno valore se non in quanto appaiono belli. Per la morale, o teoria della virtù, il vero ed il bello sono ugualmente condannati se non compresi nel concetto del bene.

I tre concetti non appaiono quale unità se non trascen-

dente l'umana natura, pertanto quale attributo della divinità.

La morale umana è determinata sperimentalmente dalla legge, la quale, in ultima analisi, è la volontà del più forte: sia per sovranità, sia per maggioranza di consensi. Chi ottempera a tutte le leggi dello Stato, è, nei riguardi dei suoi simili, moralmente pregevole. Al di sopra della morale umana non v'è che la giustizia divina, che non possiamo comprendere se non contemplata quale aspetto di bellezza spirituale.

La valutazione di questo bello spirituale non può riposare sulla conoscenza scientifica della sua essenza, uguale per tutti indiscutibilmente, ma unicamente sulla fede, che può esser religiosa in senso stretto, se credenza collettiva in una verità rivelata agli uomini dalla divinità, o religiosa in senso lato, se fondata sulla visione propria o individuale dell'Ignoto, che genera il desiderio di tramutare in atto delle rappresentazioni ideali ed implica la convinzione della verità di giudizi, che la scienza non può dimostrare né veri né falsi.

* * *

Si può dire che lo studio cosciente dell'ingegno umano nell'invenzione del bello abbia avuto per movente primo l'aspirazione verso la divinità, che, soprattutto per il bisogno d'avvicinarlesi, l'uomo abbia inventato le arti. Forse nella costruzione del tempio s'è manifestata primieramente quella volontà del bello che ha generato l'architettura; coll'espressione della preghiera sono nati i primi saggi poetici e musicali; forse le prime danze sono state il risultato d'un entusiasmo mistico, e dal desiderio di plasmare il simulacro o di disegnare l'effige divina traggono origine la scultura e la pittura.

Di fatti ogni qual volta il culto religioso ha rinunciato al concorso di questa ricerca della beltà, neppure l'arte profana che avrebbe potuto derivarne è apparsa: gli Ebrei ed i

Mussulmani che non volevano simulacri divini non hanno mai avuto, né voluto, una vera pittura né una vera scultura.

Ma questo studio di servirsi dell'arte per giungere, a traverso il bello, alla divinità, lo si può osservare presso popoli di diverse religioni e di varie epoche. Si può dire che molti dei monumenti considerati più insigni dell'architettura d'ogni stile e d'ogni età vadano ricercati nei tempî, che tra le immagini sacre, destinate al culto, siano molte delle opere stimate più sublimi della scultura e della pittura. Ed ancora, che tra le musiche intonate ad invocazione o glorificazione della divinità si trovino alcune delle più rare meraviglie del linguaggio dei suoni, come tra i simboli e le formule delle liturgie alcuni miracoli della poesia.

Si direbbe veramente che le religioni chiamino a raccolta gli artisti e radunino quanti più bagliori di beltà è possibile per avvicinare l'uomo alla divinità.

Le religioni stesse, d'altronde, non possono far comprendere la divinità se non riferendosi ai vari aspetti della bellezza, e, quando vogliono dipingere la felicità eterna nell'oltretomba, non sanno rappresentarla se non mediante la gioia della contemplazione della beltà. Così i teologi e gli artisti cristiani, quando vollero immaginare le beatitudini del paradiso, non poterono trovarle che nella contemplazione di Dio, ossia della beltà perfetta, tra le luci, i suoni ed i canti.

La bellezza appare pertanto il solo aspetto della divinità di cui, mediante la gioia del contemplare, l'uomo possa avere l'immediato sentimento: laddove altrimenti il suo concetto rimane un'astrazione inafferrabile per la mente.

* * *

Se i profeti di quasi ogni religione hanno predicato la legge, ponendo la salvazione nella sua osservanza (così Mosè, Zaratustra, Confucio, Maometto) o in una saggezza (Budda),

Gesù ha sempre predicato la beltà come quella che conduce al regno di Dio. La legge, la norma che per gli altri profeti è la perfezione, è per Gesù la mediocrità incolora.

Solo mediante uno slancio ch'elevi al di sopra del luogo comune, si giunge alla beltà e pertanto al regno di Dio. Egli è veramente venuto a compiere la legge, in quanto ha inalzato l'umanità al disopra di lei, verso la bellezza.

Mosè aveva predicato: occhio per occhio dente per dente. Questa era la legge. Ma Gesù dice:

« E se amate coloro che vi amano, che grazia ne avrete? Conciossiaché i peccatori ancora amino coloro che li amano. E se fate bene a coloro che fan bene a voi, che grazia ne avrete? Conciossiaché i peccatori facciano il simigliante. Ma voi amate i vostri nemici e fate bene e prestate non isperandone nulla ».

Non è quello che Gesù predica una pura beltà spirituale? Amare chi ci ama ed essere grati del bene avuto è la perfezione rispetto alla legge e alla morale, ma ciò appare a Gesù come cosa mediocre, scevra di qualsiasi bellezza: questa è al di sopra.

Così, al giovine ricco che gli chiese come avere la vita eterna, Gesù disse:

« Tu sai i comandamenti. Non commettere adulterio, non uccidere, non rubare, non dir falsa testimonianza, non far danno ad alcuno, onora tuo padre e tua madre.

« Ed egli, rispondendo, disse: Maestro, tutte queste cose ho osservate fino dalla mia giovinezza.

« Gesù, riguardandolo in viso, l'amò e gli disse: una cosa ti manca; va', vendi ciò che tu hai e donalo ai poveri, e tu avrai un tesoro nel cielo; poi vieni e, tolta la tua croce, séguitami ».

Non è ancora la beltà ch'egli predica, al di sopra della legge? L'osservare i comandamenti è la norma, ed egli predica l'esaltazione.

Ma non basta: predicando la beltà, egli sa come questa presenti aspetti diversi e come, a volte, possa apparire ella stessa mediocre di fronte ad un'altra che la superi. Egli ha ben detto: vendi tutto, dàllo ai poveri e segui me. Ciò è bello di contro alla pura osservanza dei comandamenti, ma:

« essendo egli in Betania, in casa di Simone lebbroso, mentre era a tavola, venne una donna, avendo un alberello d'olio odorifero di nardo schietto, di gran prezzo: e, rotto l'alberello, glielo versò sopra il capo.

« Ed alcuni s'indignarono fra se stessi, e dissero: Perché s'è fatta questa perdita di quest'olio?

« Conciossiaché quello si fosse potuto vendere più di trecento denari, e quelli darsi ai poveri. E fremevano contro a lei. Ma Gesù disse: Lasciatela fare; perché le date voi noia? ella ha fatto una buona opera inverso a me.

« Perciocché, avrete sempre i poveri con voi, e quando vorrete, potrete far loro del bene; ma non m'avrete sempre.

« Ella ha fatto ciò che per lei si poteva; ella ha anticipato d'ugnere lo mio corpo, per una imbalsamatura.

« Io vi dico in verità, che per tutto il mondo, dovunque questo evangelo sarà predicato, sarà eziandio raccontato ciò che costei ha fatto, in memoria di lei ».

Gesù per primo tolse all'azione in sé ogni valore rispetto alla bellezza ed alla divinità, riponendo solo nei motivi spirituali che la determinano ogni significato. Egli rivelò pertanto un mondo fino allora sconosciuto, quel mondo della beltà spirituale al cui cospetto la legge impallidisce.

Non una parola di lui ci è tramandata, in cui non si predichi tale Beltà. Egli usò la più semplice fraseologia, ma adoperò di preferenza la parabola e l'allegoria. Ognuna di queste costituisce una specie di poema, un'opera d'arte, un'invenzione cioè che mira a suscitare la gioia della pura contemplazione.

* * *

E d'altronde, se dal culto degli dèi nacque l'antica arte ellenica, ella non si cristallizzò nelle forme liturgiche. Ma, anche quando lo statuario ed il pittore, lasciando di riprodurre le effigi dei numi, presero a plasmare o dipingere gli eroi ed i principi, anche quando il poeta lirico, invece d'invocare il dio e di celebrarlo, cominciò a cantare i suoi propri amori, anche quando il dramaturgo cessò di rappresentare gli episodi del mito di Diòniso per portare sulla scena le sventure degli eroi e dei popoli, sono sempre gli stessi dèi immortali, gli stessi simboli che gli artisti glorificano nelle loro opere.

Tutto l'Olimpo era avvolto nel profumo della bellezza, ed in ogni beltà sorrideva la luce dell'Olimpo.

Se i Greci avevano caro il culto degli dèi, ciò non vuol dire ch'in esso fossero le loro vere credenze. Queste vanno ricercate altrove: nei Misteri eleusini, nella liturgia Òrfica, ed in alcuni altri culti di Diòniso, che non è in origine una divinità olimpica.

I Greci avevano provato fin dai primordi della loro civiltà il senso della vanità della vita, ed avevano sussultato del brivido del nulla che sovrasta a tutte le cose. Il problema della vita e della morte era apparso loro in tutta la sua tragicità.

I fremiti del terrore serpeggiano tutta l'arte e tutto il pensiero greco. Ma, per la loro natura ardentemente artistica, seppero rinchiudere nei sotterranei della loro vita tutte quelle visioni tormentose, e ricercare in silenzio, laggiù, nelle oscure liturgie mistiche, la medicina alla piaga dell'essere. Sopra, alla luce del sole, hanno edificato il mondo olimpico, scintillante di bellezza e di gioia. Ivi i loro sguardi vagavano e

si perdevano in un'estasi di luce e di vita. Era soprattutto il regno dei poeti e degli artisti, fatto per render bella l'esistenza, era quel mondo a traverso al quale più che altro il popolo greco ci appare ancora e vive nei secoli.

Ivi non esistevano dommi: nessun Santo Uffizio investigava sull'ortodossia dei poeti che si compiacevano alterare ed abbellire a loro talento i miti e le storie sacre. Nessun gran pensatore greco osò mai attaccare la solidità di quel mondo che s'elevava sulla base di culti e di tradizioni locali, ma non per questo è da ritenere che la più parte dei Greci avesse fede nel mito altrimenti di come l'artista crede nella sua arte.

Ecco ancora come la bellezza s'identifichi colla divinità, in quanto suo solo aspetto sensibile. Si può dire che gli dèi apparivano ai Greci quali opere d'arte.

E come nell'antichità greca ogni opera d'arte, ogni beltà era un riflesso del mondo olimpico, della divinità, così Gesù mostrò, annunziando il regno di Dio principalmente per parabole, mediante allegorie poetiche, mediante invenzioni artistiche, il rapporto indissolubile che corre tra la bellezza e la divinità. Il regno di Dio veniva mostrato all'uomo mediante il paragone con la beltà che usciva da poemi o da drami quali: Il figliuol prodigo, Il gran convito, Il fariseo ed il pubblicano, Le dieci mine, I malvagi vignaiuoli....

Ma come in fondo l'arte è una, e le diverse sue manifestazioni non sono che differenti maniere per le quali lo spirito umano cerca d'avvicinarsi alla bellezza, le parabole inventate da Gesù possono essere ugualmente espresse mediante la pittura, la scultura, la musica: la medesima bellezza esce sempre dai loro nuovi aspetti: ossia quella ch'è un riflesso del regno di Dio. Le parabole possono anche moltiplicarsi all'infinito, producendo sempre opere d'arte diverse: ognuna sarà in fondo ugualmente un'allegoria ed un simbolo e l'artista non farà che foggiare delle nuove e diverse parabole.

Pertanto, ovunque un artista tragga dalle forme, dai colori, dai concetti o dai suoni, ovunque anche un artigiano fissi in una sagoma tagliata nel legno o formata di terra una parvenza di beltà, si può dire che ivi è un nuovo riflesso del regno di Dio; ossia che, chi contempla la bellezza contempla sempre un aspetto della divinità.

* * *

Finché si rimanga nel campo puramente sperimentale, la divinità può esser scientificamente definita a pari della verità e della bellezza.

Essa risulta essere l'essenzialmente Ignoto, per sfuggire ai presupposti della scienza (la certezza logica e l'esperienza) quale può apparire ad ogni individuo per effetto della sua fede, ossia per il desiderio di veder concretate le proprie rappresentazioni ideali e per la convinzione della verità di giudizi, che la scienza non può dimostrare né veri né falsi.

Ora, da tutta la precedente trattazione, risulta che il concetto di beltà è appunto compreso in quello di questo Ignoto, non è che un suo riflesso quale ci appare, non per conoscenza logica o sperimentale, ma attraverso l'emozione, quale gioia della pura contemplazione.

Il concetto della divinità è un'astrazione inafferrabile per la mente inquantoché i suoi attributi: l'eternità, la verità assoluta (onniscienza), la bellezza assoluta (perfezione) sono al disopra d'ogni nostra immaginazione. Possiamo travedere che si trovano fuori del tempo, dello spazio e della causalità, ma, per la nostra incapacità d'astrarre da questi, non c'è dato in sé concepirli né rappresentarceli.

Quando dunque la filosofia e la scienza tentano elevarsi fino all'essenza dell'Assoluto, spingono l'astrazione fino all'estremo limite dell'intelletto e fanno travedere di lontano i

campi sterminati che sono fuori della sua portata, ove dovremmo arrivare per afferrarne il concetto.

Ma, se i limiti del nostro intelletto, della nostra ragione e dei nostri sensi c'impediscono di conoscere la divinità in sé, o anche un solo suo attributo: la verità o la beltà assoluta, c'è dato sentire, mediante la gioia della contemplazione, dei bagliori che sono un riflesso di quella luce.

Mentre dunque la filosofia e la scienza si studiano, mediante il ragionamento e l'astrazione, d'afferrare in qualche modo il concetto della divinità, quasi intravedendolo fuori dei limiti dell'intelletto, la religione e l'arte colgono della divinità il sentimento immediato, appunto *dentro* i limiti dell'umana natura.

Per questo l'artista, nella sua sintesi, non cerca di riprodurre un insieme di parvenze ideali in sé perfette, ma fa uscire, imitando in ciò la natura, il guizzo della beltà dal contrasto dell'imperfezioni.

Un poeta, ad esempio, non sceglie tutti personaggi d'un carattere eroico o d'una virtù ammirevole. Il musico non adopera solo consonanze perfette e soavi, il pittore e lo scultore non riproducono unicamente forme ideali di Apolli e di Veneri. Ciò genererebbe per noi una monotonia pari alla mediocrità: se la bellezza, invece di colpire come l'eccezione meravigliosa e misteriora e pertanto divina, ci apparisse la norma, finirebbe per risultare altrettanto inespressiva. La beltà è bene il risultato ultimo d'ogni opera d'arte, ma si sprigiona dal rapido contrasto di vari elementi in sé imperfetti.

Per questo Gesù si serve così spesso della parabola, ricercando appunto nel racconto dell'umane vicende, nell'aneddoto, di mezzo cioè alle miserie dell'umana natura il riflesso del regno di Dio, lo mette in luce e lo pone in rilievo, dandone il sentimento immediato.

E per questo riflesso della divinità nella bellezza, anche, le religioni ricorrono spesso all'arte per la costruzione dei

tempî, per intonare le preghiere, per foggiare le liturgie: volendo stabilire cioè, attraverso la gioia della contemplazione, ossia il sentimento, un contatto spirituale, una comunione tra l'animo umano e l'assoluto.

E l'opera dell'artista, nel comunicare la sua emozione dinanzi un aspetto della beltà, consiste sempre unicamente nell'afferrare questo guizzo della perfezione divina tra le umane imperfezioni.

Che in ogni manifestazione dell'arte vi sia qualche cosa ch'eleva verso la divinità, ce lo prova il culto, direi quasi la venerazione della civiltà verso i grandi artisti.

È stata comparata l'arte al giuoco. E di fatti l'artista può apparire, in certo modo, quasi come un fanciullo che abbia imparato a giocare.

Per embrionale che sia, la vita spirituale dell'infante consiste nella contemplazione, nella ricerca di quanto sembra sorridergli: la luce, le parvenze tutte non hanno ai suoi occhi valore, se non per la virtù loro d'attrarlo come la beltà.

Appena egli è capace di muoversi, il suo spirito conosce una sola occupazione, quasi un solo dovere: il giocare. E cos'è il giuoco del fanciullo se non il desiderio di contemplare la beltà, quasi di toccarla con mano, nel disinteresse per quanto è utile, nell'indifferenza per quanto è terribile? Il piacere che il fanciullo prova nell'inanità del giuoco è la gioia di trovarsi dinanzi a ciò che alla sua innocenza appare come una forma di beltà.

Se il fanciullo sapesse giocare, andando verso la vera bellezza, diverrebbe, per il suo giuoco, un artista.

Ma lo stesso stimolo mimetico che lo conduce ad imparare a camminare ed a parlare, l'incita al giuoco. Egli non sa fabbricare i suoi giocattoli, li riceve per lo più belli e fatti dagli adulti, e, quand'anche alla meglio si sforzi d'inventarli, tradiscono la sua mancanza di fantasia. Il giuoco del

fanciullo consiste quasi sempre in un'imitazione, in un'ingenua riproduzione, completamente esteriore, d'alcune manifestazioni della vita. Il fanciullo giuoca al soldato, alla strada ferrata, all'automobile. I giocattoli sono riproduzioni mimetiche di cose naturali.

Appena adolescente, l'uomo tralascia la mimesi per lo studio d'una professione, smettendo di giocare. Ma, tra i molti fanciulli, se ne trova di tanto in tanto uno che rimane fedele al suo istinto primo di contemplare, il fanciullo che ha la disposizione naturale per imparare a giocare sapientemente, per cui lo studio consiste unicamente nel coltivare la sua facoltà d'attingere la bellezza.

Egli rinuncia ai soldati di piombo ed alle ferrovie di stagno, e comincia a giocare con i colori, con la creta, coi suoni, coi ritmi e coi concetti, imparando pazientemente l'arte di costruire i castelli di cristallo trasparente, tra i cui prismi si frange e sorride la luce invisibile. Egli rimane un fanciullo nell'anima e continua tutta la vita a costruire i giocattoli inutili e meravigliosi che sopravvivono nei secoli alle generazioni, agl'imperi, alle civiltà.

Come l'arte, a pari del giuoco, nella vita pratica non serve a nulla, v'è chi non fa una differenza esatta tra l'una e l'altro. Ma per la storia della civiltà la differenza tra il fanciullo che giuoca al soldato, il ciarlatano che fa uscire le fiamme dalla bocca, il vincitore alle carte e Raffaello, Michelangelo, Dante, Shakespeare, Beethoven, è enorme.

L'arte è bene un giuoco, ma non è solo un giuoco. La differenza tra il giuoco e l'arte, è appunto nella religiosità di questa. Giocatore è chi, a traverso il giuoco, cerca il divertimento; artista è chi, attraverso il giuoco, ricerca la divinità.

Il grande poeta, il grande artista appare pertanto come un vate, un profeta: avere in sé qualche cosa di divino. Di-

vino dissero i Greci Omero, divino poeta è chiamato Dante, divini apparvero agl'Italiani del Rinascimento Raffaello e Michelangelo.

Per la sua religiosità, l'arte rappresenta sempre, in certo modo, una vittoria dello spirito sulla materia.

Nella sua essenza corporea o materiale un'opera d'arte è sempre un fatto, un fenomeno fisico.

Il fenomeno artistico si ha solo quando lo spirito piega la materia o il fatto fisico a divenire espressione dell'emozione estetica, dell'aspirazione verso la divinità.

Ciò che si suole chiamare ispirazione non è che questa vittoria dello spirito sulla materia. E quel che differenzia l'arte dalla sua contraffazione, dall'arte falsa, risiede appunto in questa spiritualità.

Nell'arte falsa la materia rimane inanimata.

Possiamo ritrovarvi le briciole dei grandi banchetti, ma siamo sempre dinanzi al fatto fisico ed alla materia senza spirito. Comparata alla vera arte, ell'appare come un cadavere di fronte ad un essere animato.

Naturalmente, variando la sensibilità estetica da individuo ad individuo, quello che ad uno sembra arte vera può apparire ad un altro arte falsa e viceversa, ma il giudizio delle singole persone riposa in ciò sempre sul riconoscimento, o no, di questa spiritualità dell'opera.

Appunto da questa deriva all'arte il suo valore còsmico. Ella è creazione di rappresentazioni.

Però vicino alla Venezia fisica esistono nel mondo le Venezie ideali d'un Canaletto, d'un Guardi, d'un Bellotto, d'uno Ziem, d'un Fragiacomo.

Pertanto l'arte, nella vita còsmica, ci appare il supremo prodotto dell'umanità, in certo senso si potrebbe dire il solo. Giacché per essa, mentre si continua indefinitamente la creazione del mondo, d'altronde rimangono spiritualmente im-

mobili nel presente — quasi fuori del tempo, dello spazio e della causalità — esseri inesistiti o scomparsi dalla vita.

L'opera d'ogni artista è sempre, nel suo tutto ed in ogni sua manifestazione, definitiva ed insuperabile, in quanto non ne continua un'altra né può essere da alcun'altra continuata.

Nell'arte non esiste però il progresso, ma solo l'evoluzione.

Ogni artista ricerca e trova dentro di sé il proprio iddio: lo stesso processo ricomincia e si compie sempre novamente. Nell'uso della materia (nei cui riguardi soprattutto esiste la tradizione) l'artista può, in certo modo, e solo in parte, valersi dell'esperienza dei predecessori, ma egli costruisce sempre da capo, fin dalle fondamenta, dentro di sé, il suo mondo. Pertanto il progresso è impossibile.

La scienza, invece, essendo costituita dall'insieme delle conoscenze, ossia dal riconoscimento di fatti controllabili dai sensi o dalla ragione, indipendenti dall'immaginazione individuale, è in continuo progresso. Uno scienziato, giunto alla maturità, può, in certo modo, partire nelle sue ricerche della verità, dal punto in cui il suo predecessore s'è arrestato: può far sua l'opera di lui e continuarla, correggendone gli errori e completandone le deduzioni.

La scienza di nessuna persona e di nessun'epoca non è mai definitiva né insuperata. Ogni grande scienziato è stato e sarà sempre oltrepassato — nel possesso attuale delle conoscenze — dai suoi successori. Non pure Tolomeo, Ippocrate, Archimede lo sono oggi, ma anche Schiaparelli, Pasteur, Hertz.

La scoperta o l'opera scientifica più mirabile è sempre imperfetta ed incompleta: ell'è sempre un'ignoranza non solo rispetto alla verità assoluta, ma nei confronti della scienza d'un'età susseguente, e rappresenta sempre in ultima analisi, una sconfitta dello spirito.

La scienza non ha un valore còsmico: ma unicamente storico: è solo memoria di rappresentazioni; pertanto, di fronte alla verità assoluta, è inesistente.

La scienza non può in alcun modo giungere alla divinità, giacché non ricerca il vero se non a traverso il controllo dei sensi e della ragione; appunto quei sensi e quella ragione che, per i loro limiti, c'impediscono di percepire e di concepire l'essenza delle cose o l'Assoluto.

L'arte, a pari della religione, può giungere a degli aspetti della divinità, in quanto la gioia ch'ell'esprime e comunica non viene dai sensi o dalla ragione, ma, a traverso la contemplazione, dal sentimento immediato d'una comunione spirituale dell'essenza del nostro io col divino.

Finito di stampare il 9 aprile 1942-XX nello Stabilimento Tipografico Fratelli Stianti, Sancasciano Val di Pesa (Firenze).

6892

" IL PENTAGRAMMA "
COLLANA DI STUDI MUSICALI
A CURA DI **ENZO BORRELLI**

I.

ADELMO DAMERINI

CLASSICISMO E ROMANTICISMO NELLA MUSICA

L. 22.—

Prezzo netto: L. 15.—

MUSEO